

# EL LUGAR DE LAS IMÁGENES

UNA REVISIÓN DE LOS LÍMITES DEL HOGAR



ROCÍO BARROSO CASTALLO

Trabajo de Fin de Máster  
Máster Universitario en Arte: Idea y Producción  
Universidad de Sevilla











# **EL LUGAR DE LAS IMÁGENES**

## **UNA REVISIÓN DE LOS LÍMITES DEL HOGAR**

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Arte: Idea y Producción

**Autora:**

Rocío Barroso Castallo

Firma de la alumna:

**Tutor:**

Fernando Infante del Rosal

Vº Bº del tutor:

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Sevilla

Curso 2019-2020

Convocatoria de Diciembre

## RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Máster plantea una investigación teórico-plástica cuyo eje central sería la pregunta “**¿dónde está realmente el límite de nuestro hogar?**”. Para ello, se estudia el concepto de imagen, y las diferencias y similitudes de estas dependiendo de la percepción del individuo, de si son imágenes reconocibles o no para él, ya que se considera que el individuo define cuál es su hogar dependiendo de las imágenes que recibe. Hablamos del hogar más allá de los límites de una vivienda, cómo cada persona puede sentirse parte de un lugar y reconocerlo como propio sin pertenecerle, y de algunos tipos de hogar que se han considerado de interés.

## PALABRAS CLAVE

Hogar, imagen, percepción, sentimiento de propiedad, interior-exterior.

## ABSTRACT

This Master's Thesis proposes a theoretical-plastic research whose central axis would be the question “**where is really the limit of our home?**”. For it, the concept of image is studied, and the differences and similarities of these depending on the perception of the individual, on if these are recognizable images or not for him, since it is considered that the individual defines his home depending on the images he receives. We talk about the home beyond the limits of a house, how each person can feel part of a place and recognize it as their own without belonging to it, and of some types of homes that have been considered of interest.

## KEYWORDS

Home, image, perception, sense of belonging, inside-outside.



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>11</b>
--------------------------	-----------

## **1. PRIMERA PARTE**

<b>APORTACIONES ARTÍSTICAS.....</b>	<b>14</b>
-------------------------------------	-----------

<b>1.1. APORTACIÓN 1.....</b>	<b>16</b>
1.1.1. APORTACIÓN 1: CATALOGACIÓN DE LA OBRA.....	16
1.1.2. APORTACIÓN 1: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN.....	21
<b>1.2. APORTACIÓN 2.....</b>	<b>24</b>
1.2.1. APORTACIÓN 2: CATALOGACIÓN DE LA OBRA.....	24
1.2.2. APORTACIÓN 2: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN.....	31
<b>1.3. APORTACIÓN 3.....</b>	<b>34</b>
1.3.1. APORTACIÓN 3: CATALOGACIÓN DE LA OBRA.....	34
1.3.2. APORTACIÓN 3: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN.....	38
<b>1.4. APORTACIÓN 4.....</b>	<b>40</b>
1.4.1. APORTACIÓN 4: CATALOGACIÓN DE LA OBRA.....	40
1.4.2. APORTACIÓN 4: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN.....	48
<b>1.5. APORTACIÓN 5.....</b>	<b>50</b>
1.5.1. APORTACIÓN 5: CATALOGACIÓN DE LA OBRA.....	50
1.5.2. APORTACIÓN 5: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN.....	54

## **2. SEGUNDA PARTE**

<b>ARGUMENTACIONES TEÓRICAS.....</b>	<b>56</b>
--------------------------------------	-----------

<b>2.1. LA IMAGEN.....</b>	<b>58</b>
2.1.1. IMÁGENES INTERNAS.....	60
2.1.1.1. IMÁGENES DEL HOGAR.....	60
2.1.1.2. HOGAR COMO LUGAR DE CREACIÓN.....	62
2.1.1.3. IMÁGENES DEL RECUERDO.....	64
2.1.1.4. FAMILIA.....	65
2.1.2. LAS IMÁGENES DEL EXTERIOR.....	69
2.1.2.1. IMÁGENES DE LA CIUDAD.....	70
2.1.2.2. MEDIOS TECNOLÓGICOS E INTERNET.....	72
2.1.3. BORRANDO LA LÍNEA SEPARATORIA ENTRE LO INTERIOR Y LO EXTERIOR.....	76

<b>2.2. CUESTIONES TÉCNICAS.....</b>	<b>79</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>84</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>87</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS.....</b>	<b>91</b>
<b>6. ANEXOS.....</b>	<b>95</b>
<b>6.1. CREACIONES PREVIAS Y ARALELAS A LAS APORTACIONES ARTÍSTICAS.....</b>	<b>95</b>
<b>6.1.1. APORTACIÓN 6.....</b>	<b>96</b>
<b>6.1.2. APORTACIÓN 7.....</b>	<b>100</b>
<b>6.1.3. APORTACIÓN 8.....</b>	<b>102</b>
<b>6.1.4. APORTACIÓN 9.....</b>	<b>104</b>
<b>6.1.5. APORTACIÓN 10.....</b>	<b>108</b>





## INTRODUCCIÓN

El ser humano vive por imágenes. Entiende el mundo en imágenes y se comunica a través de ellas. Puede llegar a decirse incluso, como hace Hans Belting, que el ser humano es “**lugar de las imágenes**”(Belting, 2007: 71). Este trasfondo motiva el presente Trabajo de Fin de Máster (TFM).

En él se pretende establecer diferencias y relaciones entre los que se consideran dos tipos de imágenes: las imágenes externas al individuo (entendidas estas como las que el individuo no reconoce como propias, tales como la publicidad o las imágenes encontradas en las calles) y las imágenes internas del individuo (que el individuo considera parte de su hábitat, propiedad, zona de confort, o que hacen referencia incluso a su identidad, en definitiva, serían las imágenes reconocibles para este). Estas últimas pueden proceder originalmente del ámbito público y ajeno al individuo, pero, en un momento dado, han sido asimiladas o internalizadas por este.

Más allá de esta propuesta, se nos plantea una reflexión que surgió ante la situación del COVID-19<sup>1</sup> que ha paralizado al mundo. Los conceptos exterior e interior sufrieron un giro inesperado que me<sup>2</sup> llevó a preguntarme cómo ha cambiado mi propia percepción del tema antes y después del confinamiento; en qué medida la diferencia entre imágenes externas e imágenes internas se ha transformado en nuestra experiencia reciente, y si esta transformación es solo pasajera o si llegará a consolidarse como parte de nuestra experiencia de lo icónico; cómo se ha modificado esa percepción de lo externo ahora que hemos abandonado la calle y la ciudad por un tiempo, y en qué se ha tornado el ámbito de intimidad de las imágenes internas; también cabe preguntarse por las pantallas, que, como objeto, son el medio propio de acceso a las imágenes, lo que nos permite acceder a ellas, pero que han demostrado estos días ser también el modo en que lo externo viola nuestro ámbito propio entrometiéndose y violentando aquella intimidad.

Quizá por esto, para entender esta reflexión, se debe tener en cuenta la diferencia entre un pensamiento antes del confinamiento y otro durante el confinamiento. En esta diferencia se mueve el presente trabajo.

Todo individuo considera una parte del exterior como propia (por ejemplo los barrios y vecindarios), algo que nos plantea una indecisión sobre si ese espacio, y por tanto sus imágenes, se consideran propios del individuo o, por el contrario, espacio público y se relacionarían con imágenes externas. Personalmente, considero ese tipo de espacios una prolongación del hogar. Sin embargo, durante el confinamiento incluso esos espacios nos están prohibidos y quedan vacíos durante días. ¿Podría decirse que nos han “redelimitado” las fronteras de nuestros hogares? Ahora el individuo reconoce su propia zona como un lugar extraño, desierto, pudiendo afirmar así que los lugares los hacen las personas, en todos los sentidos.

---

1. La enfermedad por coronavirus (COVID 19) es una enfermedad infecciosa causada por un coronavirus recientemente descubierto. A causa de esta enfermedad, a fecha de la redacción de este Trabajo de Fin de Máster, el mundo entero se encuentra confinado en sus hogares.

Queriendo sacar el mayor provecho académico a la situación de confinamiento, se ha planteado este trabajo como una especie de experimento social sobre la teoría de la imagen y una oportunidad para reflexionar sobre los conceptos presentados.

2. Este trabajo se redacta en tercera persona en general, pero habrá partes que están redactadas en primera persona cuando se trate de explicaciones relativas a motivaciones personales de la autora en relación al trabajo presentado.

¿Son los hogares parte de la ciudad, o por el contrario es la ciudad parte de los hogares? Siempre se ha planteado que una ciudad está formada por edificios entre los cuales existen hogares, pero ¿qué ocurriría si lo planteáramos a la inversa? Hemos hablado de que zonas de la ciudad como un barrio, un mercado o incluso un campus universitario son considerados propios por el individuo, extensiones de su hogar, pues habiendo extendido las delimitaciones de los hogares, quedarían pocos espacios públicos considerados moralmente como propios.

Se plantea como mayor diferencia entre los dos conceptos propuestos que las imágenes externas se consideran una invasión en el individuo, o incluso puede llegar a ser un constante bombardeo de información, frente a las imágenes internas, que se relacionan con el confort, lo personal, los recuerdos, el descanso y la calma. Sin embargo, durante el confinamiento las personas ansían esas imágenes externas más que nunca, a través de las ventanas, las pantallas y la vida en las azoteas que en estos tiempos se declaran como un desahogo. El individuo sufre el antes mencionado bombardeo de información y de imágenes cada día, y es que lo necesita. Se pretende encontrar el equilibrio entre la percepción de lo externo y lo interno, no sufrir sobreinformación pero sin caer en la comodidad de lo ya conocido y creado a veces por uno mismo.

Sin embargo, existen unas herramientas que difuminan la línea separadora entre las imágenes externas e internas, lo público y lo privado: las redes sociales y las pantallas. Las primeras interrelacionan y conectan hogares publicando imágenes propias de un individuo en una red pública. Son imágenes propias, percibidas por otros individuos ajenos a ellas como imágenes externas. Por otra parte, las pantallas son nuestras ventanas particulares al exterior, en las cuales vemos más que nuestra calle y vecinos, más que unas ventanas al exterior podemos considerarlas unas ventanas al interior. Al interior de otros hogares, de otras personas, donde nos exponen su intimidad. Pero también es cierto que las pantallas alternan esas imágenes de la intimidad ajena con imágenes globales, informativas o no, imágenes circulantes, virales, que pretenden en muchos casos provocar un impulso o una reacción.

Presentamos, por eso, también el concepto de vano para referirnos a las ventanas y puertas de los hogares y, por qué no, a las pantallas. Para ello, tomaremos su significación de la Real Academia Española para poner su concepto en su totalidad sobre la mesa:

1. adj. Falto de realidad, sustancia o entidad.
2. adj. Hueco, vacío y falto de solidez.
3. adj. Dicho de un fruto de cáscara: Que tiene la semilla o sustancia interior seca o podrida.
4. adj. Inútil, infructuoso o sin efecto.
5. adj. Arrogante, presuntuoso, envanecido.
6. adj. Insubsistente, poco durable o estable.
7. adj. Que no tiene fundamento, razón o prueba.
8. m. Constr. En una estructura de construcción, distancia libre entre dos soportes y, en un puente, espacio libre entre dos pilas o entre dos estribos consecutivos.

Es este último al que nos referimos al citar la palabra “vano”, sin embargo, los conceptos anteriores pueden llevar a una reflexión si pensamos que se refiere al hogar, como parte interior y que contiene los vanos, ¿o es la calle la cara interior de los vanos?

Estas cuestiones sobre el interior y el exterior han derivado en un trabajo teórico-práctico que

cuenta con una serie de objetivos y una metodología determinada para llevarlo a cabo.

Así, en este trabajo se plantean cuestiones del tipo ¿cómo se conoce si una imagen pertenece a lo externo o a lo interno? ¿qué percepción debemos tener de los conceptos mencionados antes y después de haber experimentado un confinamiento obligado? entre otras, y una pregunta que concierne al campo de las artes concretamente ¿en qué lugar quedan durante el confinamiento las obras artísticas, en lo externo o lo interno?

El presente Trabajo de Fin de Máster pretende realizar un estudio tanto teórico como práctico de la imagen reflexionando sobre cómo el individuo las percibe. Por ello, se proponen los siguientes objetivos para llevar a cabo durante la realización del proyecto:

- Acercarnos al estudio de teorías sobre la imagen.
- Establecer similitudes y diferencias entre los dos tipos de imágenes comentadas anteriormente: las internas y las externas al individuo, realizando un estudio sobre ellas y reflexionando sobre qué relación tiene el individuo con cada una de ellas.
- Definir el hogar como un concepto, no como un lugar concreto, y plantearlo de manera que pueda llegar más allá de los límites de una casa.
- Producir una serie de obras basándome en el estudio teórico realizado y utilizando los recursos aprendidos en este proceso.
- Generar una base teórica que apoye el desarrollo de un trabajo artístico ya iniciado, y que podría servirme como base para un proyecto futuro.

En cuanto a la metodología de trabajo, podemos dividirla en dos apartados, uno referido a la elaboración de las piezas artísticas y un segundo dedicado a la metodología de la parte teórica, aunque ambos están íntimamente ligados para aportar un mayor enriquecimiento al proyecto.

Este trabajo se realiza teniendo como base metodológica el interés que pueda generar realizar un proyecto creativo-investigador de manera paralela la parte teórica y la práctica, estando una incompleta sin la otra. Como base de la acción investigadora tendremos el concepto de *hogar* y la imposibilidad de definir con exactitud sus límites, elegido por la importancia que tiene y ha tenido tanto en la sociedad actual como a lo largo de la historia. Así, se comenzó el proyecto con la recopilación de textos que apoyan la investigación a medida que se realizaban pruebas de experimentación y se hizo una selección de ideas definitivas para la producción plástica, creando así un trabajo textual basado en la experiencia, además de en los datos aportados.

En cuanto a la metodología específica de las propuestas artísticas, se describirán a continuación individualmente.

# **1. PRIMERA PARTE**

## **APORTACIONES ARTÍSTICAS**

## APORTACIONES ARTÍSTICAS

El presente TFM trata de describir y estudiar una realidad colectiva, sin embargo, los trabajos artísticos que se presentan están tratados desde una visión personal. Se considera inevitable hablar del hogar sin pensar en el propio, y, por consecuencia, de la familia, los recuerdos, la ciudad, y en definitiva todas esas imágenes que han ido formando parte de mi memoria durante mi vida.

Todas estas obras tienen en común la exposición total, y a la vez sutil de mi intimidad, en algunos casos las imágenes son más evidentes que en otros, pero todas son de alguna manera algunas de mis imágenes internas. También tienen en común (refiriéndonos a aspectos técnicos) la importancia que ha ido tomando el proceso durante la realización de las piezas: el azar y experimentación en algunas de ellas y el interés por la inmediatez en el caso de la pintura, factores que se comentarán más adelante.

En la realización de estas piezas ha sido fundamental la disposición y utilización de fotografías y vídeos, entrando en un juego de conversión de imágenes a través del medio de representación, como la transformación de un vídeo en una secuencia de imágenes estáticas. Así, se ha creado un archivo de imágenes propio, el cual ha sido el motor creativo de las aportaciones presentadas.

Se presentan cinco propuestas artísticas que apoyan el marco teórico que se expone a continuación de estas. Cada una de ellas está descrita tanto conceptualmente como metodológicamente, habiendo utilizado diferentes técnicas en algunas de ellas. Todas estas propuestas consisten en series de obras cada una, que pueden funcionar como obras independientes pero en este caso se ha considerado (como se mencionará en el epígrafe 2.2.) que su narrativa es mayor si se presentan en serie.

## 1.1. APORTACIÓN 1

### 1.1.1. APORTACIÓN 1: CATALOGACIÓN DE LA OBRA

*Trece días.*

Serie de 13.

Transferencia sobre papel Canson Edition Blanco Antiguo 320 gr.

23 x 23 cm c/u.

8 x 8 cm. c/u (imagen central).

Instalación en pared.

2020.



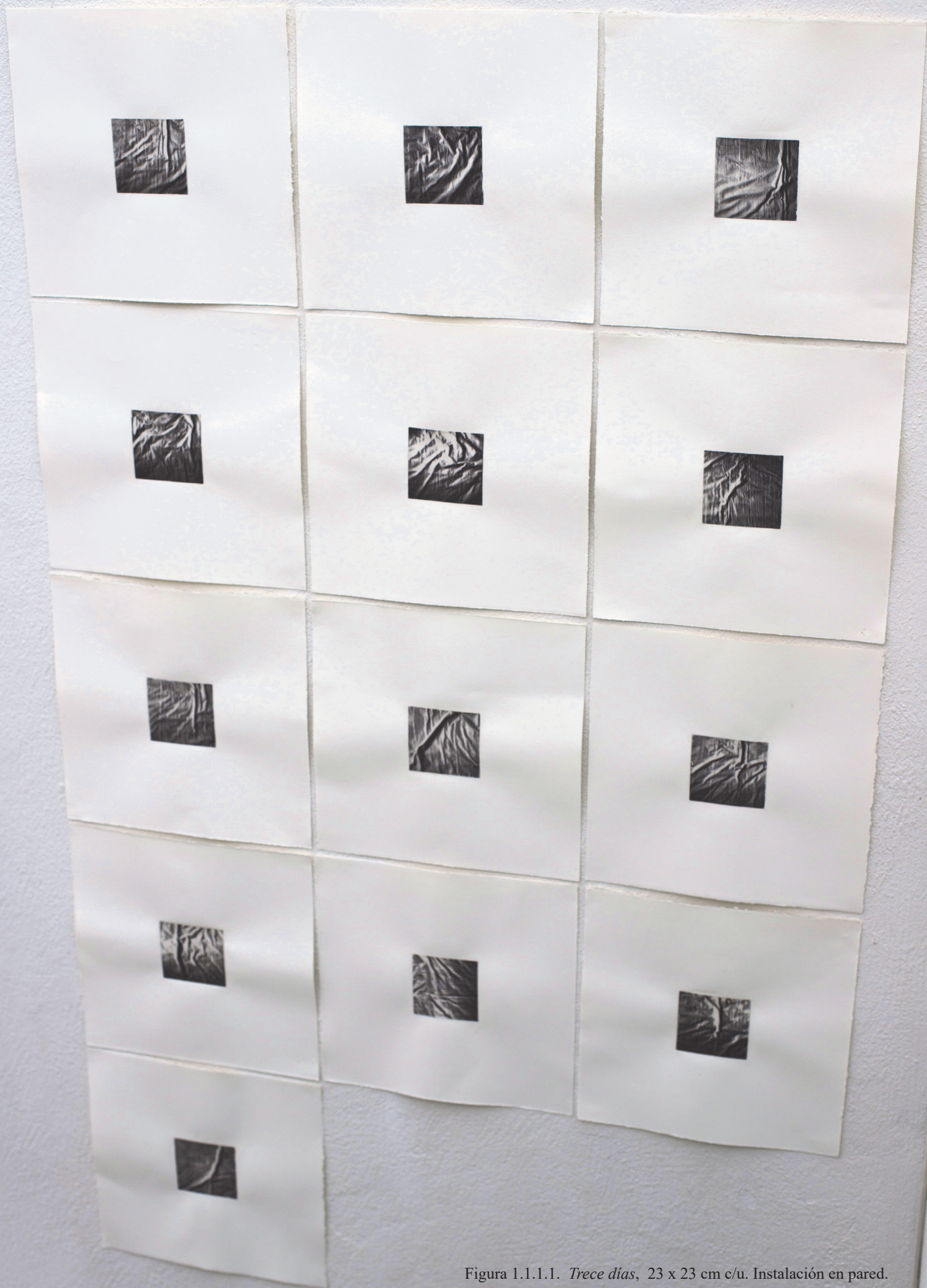


Figura 1.1.1.1. *Trece días*, 23 x 23 cm c/u. Instalación en pared.









Figura 1.1.1.2. *Trece días* (detalle), 23 x 23 cm c/u. Instalación en pared.





Figura 1.1.1.3. Pieza número 1. Transferencia sobre papel Canson Edition, 23 x 23 cm.



### 1.1.2. APORTACIÓN 1: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN

La obra *Trece días* parte de la idea de realizar un diario visual mediante la fotografía de los cambios que sufría el interior de mi cama durante la noche por mis propios movimientos voluntarios e involuntarios.

Esta actividad se realizó en un periodo de tiempo durante la cuarentena domiciliaria, así, en un momento en el que la noción del tiempo se perdía y la rutina y obligaciones cambiaron por completo, sentí la necesidad de tener la “obligación” de realizar alguna actividad diaria, una acción que me hiciese llevar la cuenta de los días. Por ello, comencé a hacer una especie de diario fotográfico como registro de los cambios ocurridos de noche en mi propia cama. Tomé fotos todas las mañanas durante aproximadamente un mes a la misma zona de la cama, las fotos son tomadas desde el mismo lugar y al mismo objeto, pero cambia el interior. Era algo que me llamaba la atención, primero por ser un hecho cotidiano e incluso insignificante (realzar y mostrar matices que pasan desapercibidos a simple vista es algo que me interesa), y segundo por no tener el control sobre lo que me iba a encontrar cada mañana. La toma de fotografías fue una actividad totalmente azarosa a priori, ya que mientras se duerme los movimientos no se controlan, es una contradicción en sí misma, son movimientos que haces sin controlarlos, por lo que se puede decir que el azar en esta ocasión es relativo.

Esta actividad comenzó como algo experimental, pero cuando se recogió un número considerable de fotografías pudo verse el interés y potencial estético que tenían. Además de su apariencia, se consideró de gran interés todo lo que una cama significa en el hogar, la cama proporciona confort, intimidad, descanso, calidez...y muchos más adjetivos que se pueden relacionar con lo que es un hogar y que pueden apreciarse en la obra *In bed* de Édouard Vuillard (Cuiseaux, 1868), en la que sus colores neutros transmiten una idea de silencio.



Figura 1.1.2.1. Édouard Vuillard, *In bed*, 1981. Óleo sobre lienzo, 74 x 92 cm.

(Schmidt) También resultó interesante la reflexión de que estando en uno de los espacios más íntimos del hogar, donde se supone que deberíamos recibir imágenes internas en su totalidad, se tiene la posibilidad involuntaria de “ver” imágenes externas, “estar” en otros lugares y “vivir” experiencias extrañas a través de los sueños. Fueron seleccionadas trece fotografías de todas las que se tomaron, las cuales fueron editadas en Photoshop pasándolas a escala de grises e interviniendo en los niveles de cada una de ellas para provocar una mejor calidad en su estampación.

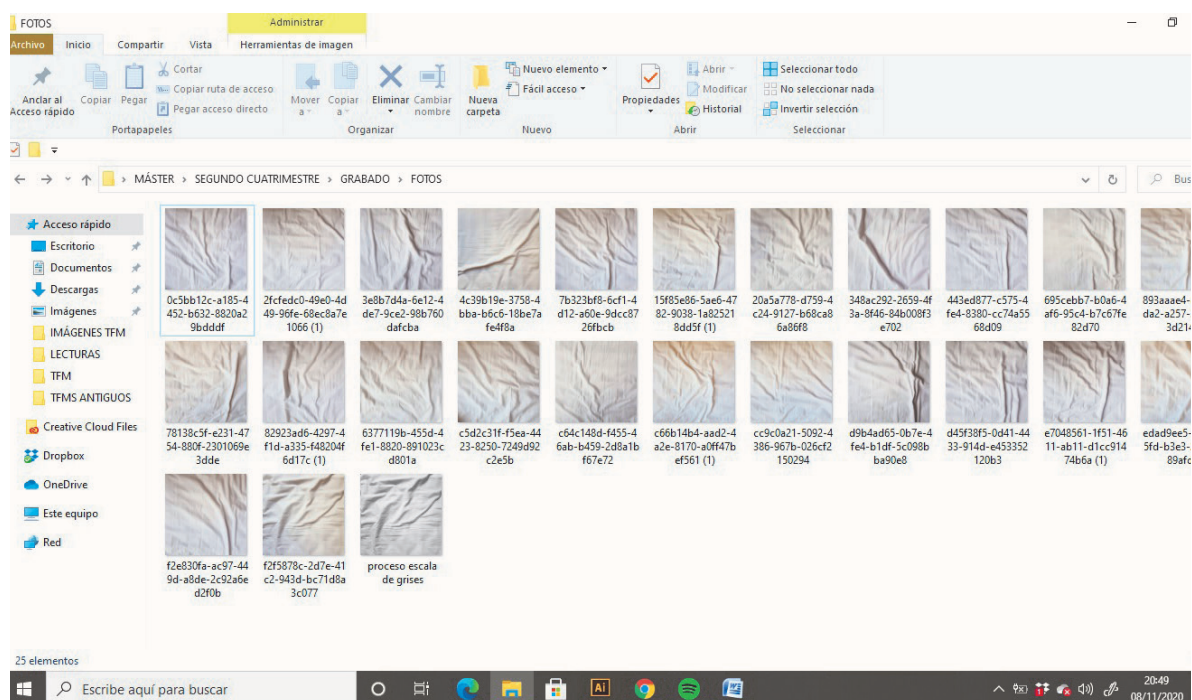


Figura 1.1.2.2. Captura de pantalla. Archivo de fotografías.

Para el soporte, se ha recurrido al papel Canson Edition Blanco Antiguo, ya que se consideró que las imágenes son tan orgánicas que su mejor soporte sería uno sobrio, que no afectase lo más mínimo a la stampa visualmente, interviniendo en cuanto a protagonismo únicamente por los márgenes que se han dejado. Para la realización de la stampa, se aplicó con una brocha pequeña líquido de transfer a la fotografía por la cara impresa de la imagen y se pegó al papel, pasadas unas horas, se retiró el papel de la impresión frotando suavemente aplicando agua con el dedo para conseguir que la imagen aparezca.

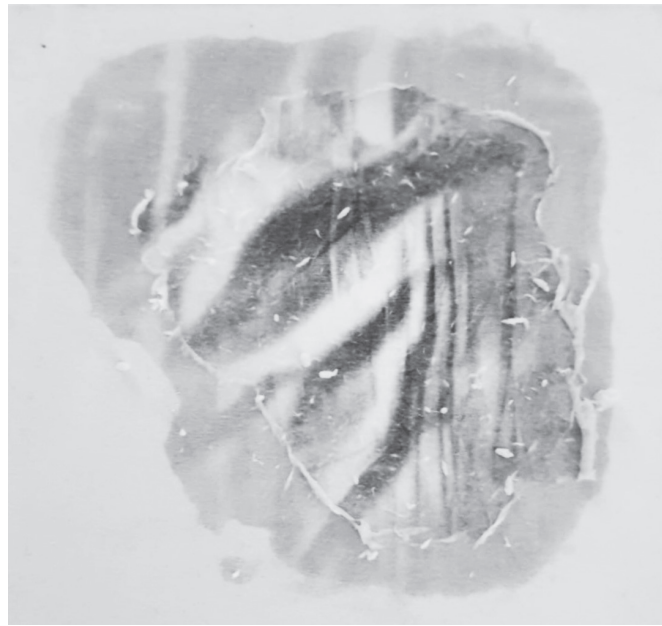


Figura 1.1.2.3. Proceso de transferencia sobre papel Canson Edition.

## 1.2. APORTACIÓN 2

### 1.2.1. APORTACIÓN 2: CATALOGACIÓN DE LA OBRA

*Ver el calor.*

Serie de 4.

Huellas de alimentos reaccionando ante el calor  
de horno sobre papel de horno de 43 x 37 cm c/u.

Instalación en pared.

2020.



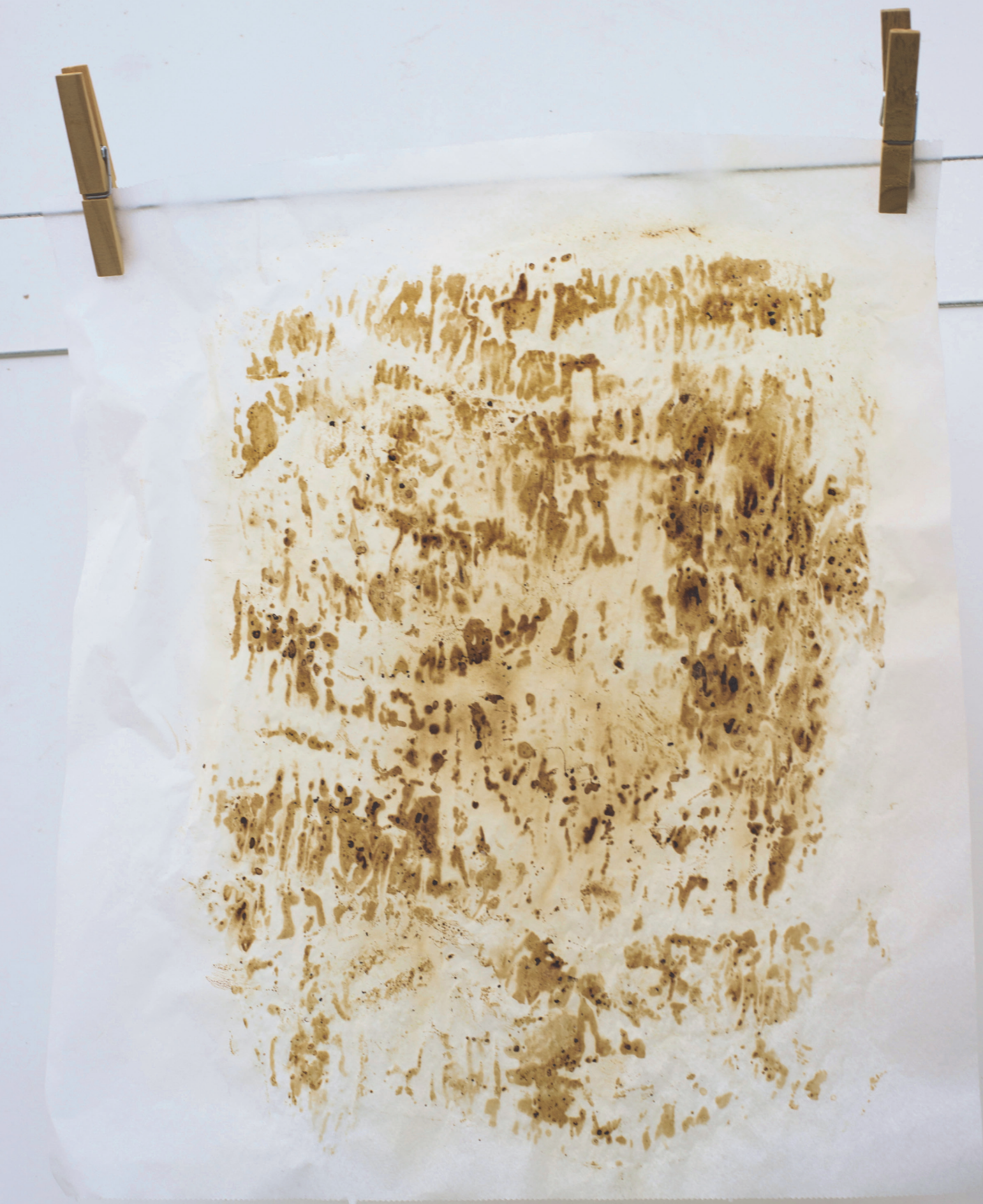


Figura 1.2.1.1. *Ver el calor*; pieza número 1. Huellas de alimentos reaccionando ante el calor de horno sobre papel de horno, 43 x 37 cm.





Figura 1.2.1.2. *Ver el calor*, pieza número 2. Huellas de alimentos reaccionando ante el calor de horno sobre papel de horno, 43 x 37 cm.



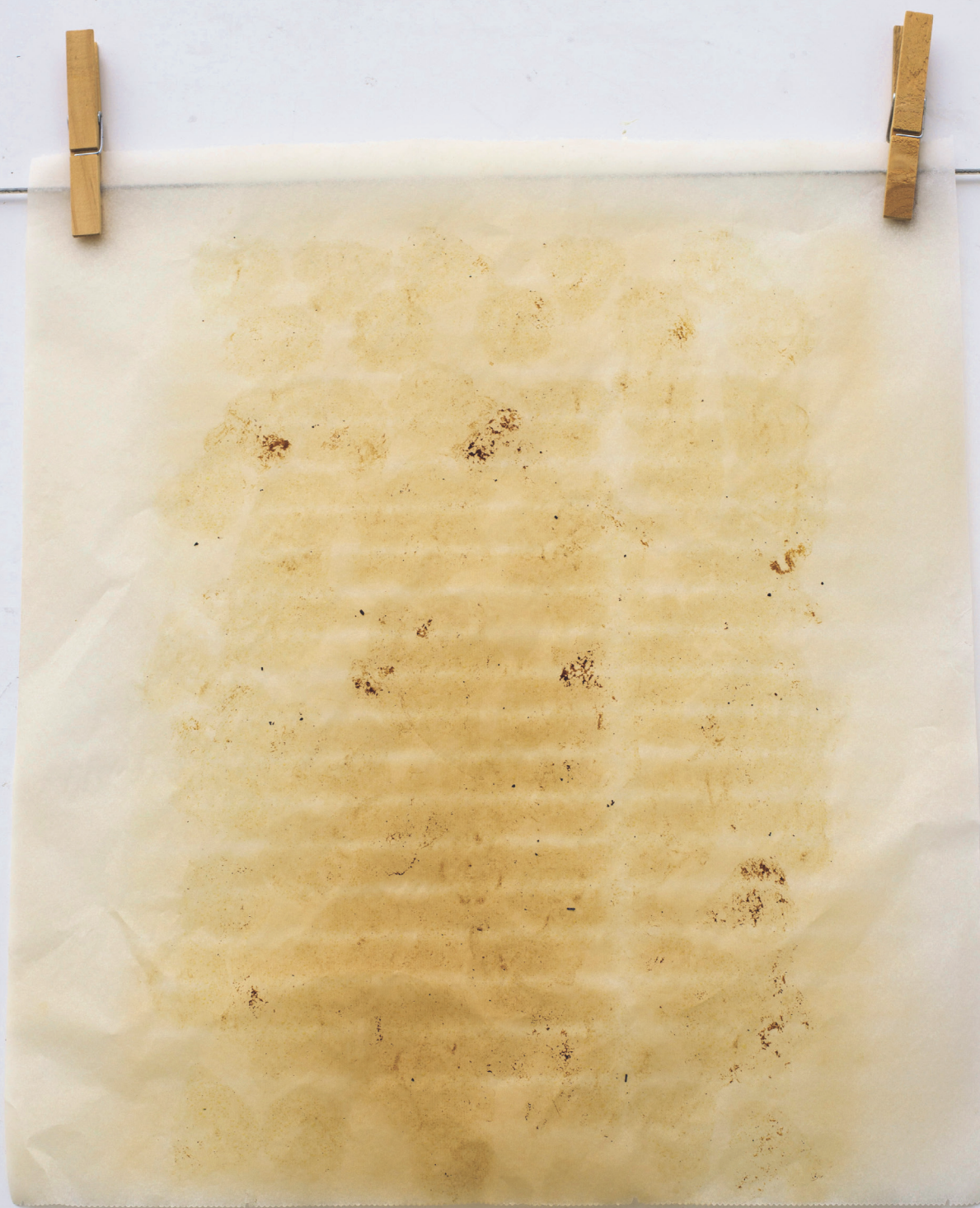


Figura 1.2.1.3. *Ver el calor*; pieza número 3. Huellas de alimentos reaccionando ante el calor de horno sobre papel de horno, 43 x 37 cm.





Figura 1.2.1.4. *Ver el calor*, pieza número 4. Huellas de alimentos reaccionando ante el calor de horno sobre papel de horno, 43 x 37 cm.





Figura 1.2.1.5. *Ver el calor*. Huellas de alimentos reaccionando ante el calor de horno sobre papel de horno, 43 x 37 cm.





Figura 1.2.1.6. *Ver el calor*. Huellas de alimentos reaccionando ante el calor de horno sobre papel de horno, 43 x 37 cm.



### 1.2.2. APORTACIÓN 2: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN

Haciendo referencia también al tiempo que hemos estado en casa, ha sido muy común recurrir a la cocina como método de distracción, recordándome a mi niñez cuando jugaba con juguetes relacionados con la cocina y la alimentación. Así, queriendo hacer una obra con un resultado real y no una interpretación de la cocina, se han rescatado algunos de los papeles de horno utilizados durante la realización del presente trabajo, teniendo estas manchas, formas y tonalidades producidas por la reacción entre los alimentos y la temperatura del horno, siendo estos totalmente azarosos. Tanto es así, que incluso tras haber finalizado la obra, esta



Figura 1.2.2.1. Bolsa de papel a la que se han transferido algunas manchas de *Ver el calor* con el tiempo al contenerla.

ha seguido transfiriendo esas manchas a la bolsa de papel que las contenía.

Estas piezas nos recuerdan al calor del hogar, la cocina, nuestra infancia cuando nuestras madres y abuelas cocinaban, pudiéndonos recordar emociones, situaciones e incluso olores concretos. Siendo estas imágenes internas de mis recuerdos, y a su vez creando nuevos recuerdos relacionados con la familia y la acción de compartir la comida en una mesa.

En cuanto a su proceso de producción se considera importante destacar la concepción de esta obra como “pintura-no pintura”, esta pieza se podría considerar más una estampa, sin haber recurrido a procesos plásticos convencionales. Es una obra que se forma por una acción “real” (sin querer decir que la pintura no lo sea). No existen interpretaciones realizadas a través de un medio plástico, la obra es el resultado de lo que se quería expresar: el acto de cocinar.

En esta conversión de un objeto convencional en una pieza artística por la huella que deja el paso de un individuo por él, ha sido una gran referencia la obra de Paco Lara-Barranco (Jaén, 1964), en concreto *Serie II: Actuaciones y manteos*.



Figura 1.2.2.2. Paco Lara-Barranco, Actuación n. 1, 1990. Restos orgánicos, tierra, cola y óxido sobre tela sin bastidor, 160 x 300 cm.

Tanto *Actuación n. 1* como *Ver el calor* son una representación real de cómo las acciones del ser humano dejan un rastro.

Ver el calor, además de ser una interpretación del hogar por su alusión al calor, recuerda también a la cocina por su característica olfativa, ya que en las piezas se cocinaron alimentos, característica que además (junto a las texturas tanto de las manchas como del papel) da un aspecto artesanal y orgánico.

En cuanto a su exposición, puede ser variable, ya que pueden verse las piezas por separado viendo individualmente las cualidades de cada una. Sin embargo, se ha considerado interesante la posibilidad de aunarlas todas en un mismo espacio conformando una sola pieza, jugando con las transparencias y dejando una parte oculta o íntima (como la que tienen todos los hogares).



### 1.3. APORTACIÓN 3

#### 1.3.1. APORTACIÓN 3: CATALOGACIÓN DE LA OBRA

*Autorretrato fragmentado.*

Serie ilimitada.

(21 piezas realizadas).

Óleo sobre papel Canson Figueras de 14 x 14 cm c/u.

Instalación en pared.

2019 - Actualidad.





Figura 1.3.1.1. *Autorretrato fragmentado* (detalle). Óleo sobre papel Canson Figueras, 14 x 14 cm c/u. Instalación.



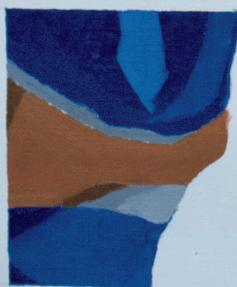
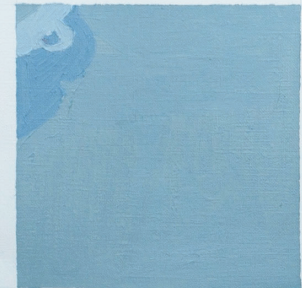






Figura 1.3.1.2. *Autorretrato fragmentado*. Óleo sobre papel Canson Figueras, 14 x 14 cm c/u. Instalación.



### 1.3.2. APORTACIÓN 3: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN

*Autorretrato fragmentado* consiste en la representación mediante la pintura de un imaginario que interpreta mis imágenes internas. Aquí se representan tanto elementos presentes en mi día a día como otros que viven en mi memoria realizados mediante retentiva. Algunas de las representaciones son más reconocibles que otras, en unas se ven interpretaciones de lo que estrictamente se consideraría el interior de un hogar y otras del exterior, la calle o incluso elementos que se encuentran en el interior de otras casas u otras ciudades, sin embargo, como se comentó, estos elementos pueden ser imágenes internas y formar parte del hogar más allá de la vivienda, como lo son estas imágenes para mí.

Podrían considerarse imágenes que no tienen ninguna relación entre sí, y que la exposición de ellas como un conjunto podría ser únicamente por una cuestión estética, sin embargo, como se ha dicho, todas ellas forman parte de ese imaginario interior y todas ellas juntas conforman (y seguirán conformando junto a las piezas futuras) un *Autorretrato fragmentado*. Así como Aby Warburg (Hamburgo, 1866) describió su *Atlas Mnemosyne*, considero una buena descripción para esta obra también: “Se trata de una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías”



Figura 1.3.2.1. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (panel nº 6), 1924-1929. Fotografía y dibujo sobre panel.

*Autorretrato fragmentado* es una obra que definiría como proyecto más que como un trabajo finalizado, ya que se considera que no tendría sentido dar por finalizada la representación de las imágenes internas de una persona. Estas imágenes van siendo cada vez más a lo largo de una vida, por ello este trabajo estará en ampliación permanente y está pensado para realizarse a largo plazo.

En cuanto a su realización, gran parte de este proceso consistió en la toma y recopilación de fotografías, rescatando incluso algunas que ya tenía. De esas fotografías se estudió la composición de cada una de ellas y se recortaron fragmentos para ser representados como forma de velar un poco la imagen y mantener algo de intimidad sin llegar a hacer representaciones tan evidentes de esas imágenes personales. Dándole también así más protagonismo al detalle, para que la atención no se pierda en el reconocimiento de un elemento, si no más en el conjunto, las formas, los colores y las texturas, en definitiva, que la pintura sea protagonista.

## 1.4. APORTACIÓN 4

### 1.4.1. APORTACIÓN 4: CATALOGACIÓN DE LA OBRA

*Interpretaciones de un objeto.*

Obra formada por dos piezas:

- Óleo sobre papel Canson Figueras de 30 x 30 cm. (50 x 50 cm con marco).

Instalación en pared.

- Reproducciones de flores en resina acrílica.

Medidas variables.

Instalación en el suelo.

2020





Figura 1.4.1.1. *Interpretaciones de un objeto*. Óleo sobre papel y resina acrílica, medidas variables. Instalación.





Figura 1.4.1.2. Interpretaciones de un objeto I. Resina acrílica, medidas variables. Instalación en el suelo.











Figura 1.4.1.3. *Interpretaciones de un objeto I* (detalle).  
Resina acrílica, medidas variables. Instalación en el suelo.









Figura 1.4.1.4. *Interpretaciones de un objeto II*. Óleo sobre papel Canson Figueras, 50 x 50 cm.



### 1.4.2. APORTACIÓN 4: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN

Para la realización de *Interpretaciones de un objeto* ha sido fundamental el proceso de trabajo e inesperado lo mucho que se ha podido “jugar” con la idea inicial. Se comenzó realizando veintitrés pinturas un objeto encontrado en suelo muy cerca de mi casa, en este caso fueron flores de azahar ya que en el comienzo del proceso de creación conceptual comenzaron a florecer los naranjos de la ciudad. Estas pinturas al principio eran apuntes de cómo el paso de los días pasaba factura en dichas flores, pero terminó siendo una síntesis de color de ellas.



Figura 1.4.2.1. Óleo sobre papel Canson Figueras. Proceso de creación-producción.

Las últimas cinco pinturas que se realizaron fueron la representación de los cinco colores que se habían utilizado para realizar las primeras. Esta síntesis despertó interés y se procedió a la reflexión del trabajo definitivo.



Figura 1.4.2.2. Óleo sobre papel Canson Figueras. Proceso de creación-producción.

En pleno comienzo del confinamiento cuando se realizó esta propuesta, la acción de salir al exterior de la vivienda tomó un valor que antes no se apreciaba, y el tiempo parecía en pausa. Comenzaba la primavera en Sevilla, siendo esta la época más importante del año en esta ciudad, y el tiempo se había parado y las calles estaban vacías pero los naranjos seguían floreciendo. Con esta propuesta en concreto, se pretende hacer una interpretación de esa “pausa” y llevar estas flores “congeladas” al interior de la vivienda para poder así disfrutar de algo tan característico en esta ciudad como el suelo lleno de flores de azahar.

La exposición de esta pieza es variable e irrepetible cada vez, ya que es imposible hacer que todas las flores tengan la misma disposición que la vez anterior. Sin embargo se puede ver emulando a una alfombra, ya que en primavera el suelo de Sevilla (mi hogar) tiene alfombras de azahar.

En cuanto a la segunda parte de la obra, la pieza consiste en una pintura al óleo sobre papel de una fotografía de un conjunto de algunas de las flores realizadas con resina haciendo zoom para perder la forma y olvidarnos del concepto flor.





Figura 1.4.2.3. Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965. Fotografía y silla de madera, pieza derecha: 52 x 80 cm / pieza izquierda: 110 x 60 cm / pieza central: 81 x 40 x 51 cm.

Se pretende dejar de lado en concepto y significados del objeto que se está representando y que solo queden formas no muy reconocibles, texturas y colores, en definitiva, pintura; siendo este el concepto de la obra de Joseph Kosuth (Ohio, 1945) *One and Three Chairs*, en la que pueden verse tres sillas (la real, y dos interpretaciones conceptuales y plásticas de esta)

No se habla ya solo de entender la pintura no solo en dos ni tres dimensiones, si no en saber mirarla como un conjunto de procesos que giran en torno a una misma temática y que juntas forman una “obra encadenada”, habiéndose nutrido una pieza de otra y llegando a ser cada vez mayor (sin referirnos al tamaño).

## 1.5. APORTACIÓN 5

### 1.5.1. APORTACIÓN 5: CATALOGACIÓN DE LA OBRA

*Fantasmagorías y espectros.*

Serie de 22.

Óleo sobre papel Canson Figueras de 16,6 x 21,6 cm c/u.

Instalación en pared.

2020.





Figura 1.5.1.1. *Fantasmagorías y espectros*. Óleo sobre papel  
Canson Figueras, 16,6 x 21,6 cm c/u. Instalación en pared.









Figura 1.5.1.2. *Fantasmagorías y espectros*. Óleo sobre papel Canson Figueras, 16,6 x 21,6 cm c/u.



### 1.5.2. APORTACIÓN 5: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN

*Fantasmagorías y espectros* es la representación del movimiento cotidiano de las ciudades, con continuos cruces de personas y elementos en los cuales no se presta atención y son olvidados al instante. Se ha querido representar la rapidez de la rutina y una situación habitual que se vive y es familiar para todos, pero que si te detienes a pensar individualmente, todos esos elementos e individuos te son completamente extraños y externos.

El artículo *La dialéctica entre interior y exterior en el espacio público* (2009) de Antonio Méndez Rubio dan título a esta obra. En él se describe en repetidas ocasiones a los transeúntes en las calles como una “masa fantasmagórica” apoyándose a su vez en otros textos como en *El libro de los pasajes* (2007) de Walter Benjamin.

Quizá esta sea la obra que está más lejos de la descripción de hogar que se ha dado y se aproxime más a lo que se describe en el epígrafe 2.1.2. *Las imágenes del exterior*. Sin embargo, sí que hace referencia a una actividad cotidiana y normal para algunas personas, incluso con la que podrían sentirse cómodos. En mi caso personal (para seguir haciendo referencia a la parte autobiográfica de mi obra), es una situación a la que me veo (o veía) “obligada” en mi día a día, siendo la excepción la actualidad, en la que tenemos que respetar distancias de seguridad y aforos reducidos.

En cuanto a la parte de producción de la obra, se tomó un vídeo del que se extrajeron los fotogramas que representaban el movimiento durante algunos segundos, para más adelante llevar esos fotogramas a la pintura. Así, se ha transformado una imagen digital en movimiento en una serie de imágenes pictóricas estáticas.





## **2. SEGUNDA PARTE**

# **ARGUMENTACIONES TEÓRICAS**



“Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen.”

(Belting, 2007:14)

## ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

### 2.1. LA IMAGEN

La creación de imágenes en el espacio social, algo que todas las culturas han concebido, es otro tema, referido a la actividad de percepción sensorial de cualquier persona o a la producción de imágenes interiores. [...] La pregunta “¿Qué es una Imagen?” apunta en nuestro caso a los artefactos, a las obras en imagen, a la transposición de imágenes y a los procedimientos con los que se obtienen imágenes, por nombrar algunos ejemplos. El qué que se busca en imágenes de este tipo no puede ser comprendido sin el cómo por el que se coloca como imagen o se convierte en imagen. En el caso de la imagen es dudoso que pueda llegar a determinarse el qué en el sentido del contenido o el tema; es como si se leyera un enunciado tomado de un texto, en cuyo lenguaje y forma están contenidos múltiples enunciados posibles. El cómo es la comunicación genuina, la verdadera forma del lenguaje de la imagen.

Sin embargo, el cómo se almacena a través de medios en los que percibimos las imágenes que nos llegan del exterior, y que sólo pueden entenderse como imágenes o relacionarse con imágenes en su medio. (Belting, 2007: 15)

Teniendo como base conceptual del presente TFM el concepto de hogar, se comenzará exponiendo de una manera general el concepto de imagen, ya que, aunque se profundizará sobre el hogar, se considera de interés estudiarlo de una manera visual (a través de las imágenes que percibimos de este).

Es importante mencionar el concepto de percepción, ya que el presente TFM basa su parte investigativa en el modo en el que se perciben las imágenes por cada individuo para poder clasificarlas en externas o internas según el caso.



Figura 2.1.1. *Imago Mundi*, siglo VII o VI a.C. Arcilla sin cocer, 12,2 x 8,8 cm.



Como se comentó anteriormente, el ser humano ve el mundo a través de las imágenes, y es que desde el principio de los tiempos el mapamundi ha sido llamado *Imago Mundi* (imagen del mundo), siendo ahora así conocida la que se considera que es la primera representación del mundo descubierta. *Imago Mundi* es una tableta de arcilla en el que se pueden ver unas inscripciones sobre el territorio conocido y una interpretación del universo.

Pero también, *Imago Mundi* es “la totalización del mundo como imagen: todo un proyecto histórico de saber y de poder en clave expansiva”. (Méndez, 2008: 21) Se consideraba la idea de un exterior peligroso al que dominar y un interior en la vivienda confortable. Siguiendo con el pensamiento de Méndez Rubio, se consideraría el exterior como un lugar de paso, llegando incluso a poder ser sustituido por un exterior virtual vivido desde el interior.

Esta nueva mediatización del mundo lleva consigo una intensificación en la producción de imágenes que disimulen la falta de realidad ante la que el individuo se encuentra. Sin ir más lejos, la desaparición de la calle (Parenti, 2007: 35), o bien la calle como lugar para desaparecer (Méndez, 2003: 269 y ss.t). Ahí entraría en juego la centralidad de la imagen, es decir, de la mirada, en esa nueva distribución de las relaciones espaciales dentro de un mundo sin afuera (Méndez, 2008). Esta “desaparición” de lo exterior se mencionará en próximos epígrafes haciendo referencia también a la imposibilidad de distinguir entre el exterior y el interior.

Habiendo planteado la visión del mundo a través de imágenes, se hace a continuación una clasificación de estas dependiendo de la percepción del individuo: **imágenes internas** e **imágenes externas**. Es previsible que el concepto de intimidad aparezca en el presente TFM, referido a estas imágenes internas y siendo un concepto fundamental al hablar del hogar, sin embargo, durante la realización del presente estudio, se nos presentó el concepto de *extimidad*, que lejos de significar lo que aparenta teniendo en cuenta la palabra de manera literal, es totalmente lo contrario: “no se trata de algo contrario a la intimidad, sino de su reflejo, porque lo *éximo* es, esencialmente, lo más íntimo” (Baigorri-Ballarín, 2019). La *extimidad* se considera la exposición de lo más íntimo, pero no por el hecho de compartir experiencia con los demás, si no para recibir su aprobación., es lo más íntimo que se encuentra en el exterior.

Como podrá verse a lo largo del trabajo, el concepto de *extimidad* está íntimamente ligado con el estudio aquí realizado, visible en las propuestas artísticas, en las cuales expongo mis imágenes más internas (lo que es la perfecta definición de *extimidad*), y a lo largo de las argumentaciones teóricas.

### 2.1.1. IMÁGENES INTERNAS

“La «vida privada» no es más que esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto” (Barthes, 1989: 48)

El presente epígrafe está dedicado las **imágenes internas** del individuo (pudiendo ser estas imágenes guardadas en la memoria de este o fruto de la percepción sensorial), las que podríamos denominar como las “imágenes cómodas”. Se utiliza este término por ser las imágenes que se considera que no alteran la sensibilidad humana, son las que incluso pueden llegar a obviarse o ser olvidadas por la costumbre de verlas continuamente. Una mesa, una caja, una sábana, un plato... no son elementos cualquiera dependiendo de quién los mire, es la mesa de noche que tienes desde tu infancia, es la caja donde guardas recuerdos, son las sábanas que te arropan por las noches, es el plato de esa vajilla que te regaló un familiar y en el cual comes todos los días. No son objetos, son los objetos de alguien, objetos que percibimos por imágenes: las **imágenes internas** de un individuo.

Las imágenes internas más cotidianas son las del hogar. Al hablar del hogar como vivienda, hay que tener en cuenta los cambios que ha sufrido dicho concepto por los cambios en las relaciones intrafamiliares y la aparición de nuevas actividades y de la tecnología, desde el período prehistórico cuando el hombre se adaptaba al medio y se asentaba en cuevas para protegerse de las inclemencias del tiempo, hasta hoy día, que los territorios están delimitados y edificados, y los hogares se construyen en base al confort.

Sin embargo, aunque lo primero que puede pensarse al imaginar las imágenes internas es una vivienda, se considera que el exterior de estas, aunque sea un espacio público, también puede ser considerado por un individuo como propio. Por ejemplo “mi” barrio, “mi” calle... incluso un mercado o una institución de la que ya ni formamos parte: “mi” colegio. Anteriormente se reflexionó sobre dónde están los límites del hogar, y en este trabajo se defiende que los límites de un hogar dependen de cada individuo de ese hogar. Depende de la comodidad que tenga en distintos logares y de ese sentimiento de propiedad que cada uno tiene por cada zona. Aunque dos personas convivan en la misma casa no tienen por qué tener ese sentimiento de propiedad por los mismos espacios públicos, aunque sin duda algunos coincidan.

Por ello, las imágenes internas del individuo no son solo las percibidas en su hogar (referido a su casa), también nos referimos a algunos espacios públicos, o incluso hogares de otros individuos.

Tras haber comentado algunos de los tipos de imágenes internas, se dedica a continuación un epígrafe a las imágenes internas que quizás sean las más evidentes: las imágenes del hogar y algunas de sus posibles variantes.

#### 2.1.1.1. IMÁGENES DEL HOGAR

Tal como se comentó con anterioridad, podemos hablar de las imágenes que el individuo recibe en su propio hogar como algunas de las imágenes que este tiene más interiorizadas. Sin embargo, **¿a qué nos referimos cuando hablamos del hogar?** Relacionamos el hogar con la comodidad, la familia y la seguridad. El individuo se siente a salvo en su hogar, siendo este su zona de confort, es el lugar donde toda imagen es verdadera, allí no hay que fingir. Sin embargo, además de sentir la casa como hogar, es necesario sentirse aceptado por el resto de integrantes del mismo. Por ello, podemos afirmar que el hogar no es una casa, ni siquiera un



lugar físico, y puede que incluso no sintamos como hogar aquel que por nuestro contexto social y familiar nos viene dado. En relación a esto, Agnes Heller se cuestiona en *Una revisión de la teoría de las necesidades* (1996: 158) “¿dónde estamos en casa?”, a lo que ella misma responde que aunque esa pregunta “pueda ser contestada por cada persona por separado, y la jerarquía de la experiencia del hogar pueda ser idiosincrásica para cada uno, los hogares en sí mismos no lo son. Los hogares son compartidos, y son compartidos a todos los niveles. Vivir en un hogar, sea éste la nación de uno, la comunidad étnica su escuela, su familia, o incluso el «tercer hogar» no es sólo una experiencia sino una actividad. Al actuar, uno sigue patrones, uno cumple requisitos formales, participa en un juego de lenguaje. X puede decir «éste es mi hogar», pero si otros (miembros de la familia, de la comunidad religiosa, etc.) no consignan la frase, no estará allí en casa. En un hogar uno necesita que le acepten, que le reciban o al menos que le toleren. Todos los hogares son tiránicos en un punto; necesitan compromiso, sentido de la responsabilidad y también algo de asimilación. La cuestión es el tipo de asimilación, no la cantidad”. Así, lo primero que viene a la mente es el hogar como casa, casa referida a un lugar, un continente, pero en este trabajo nos acercaremos al estudio de otros conceptos de hogar.

Como se comentó con anterioridad, el hogar es considerado por el ser humano como un lugar donde sentirse seguro, algo parecido a un refugio, donde este se siente en su verdadero hábitat. Un hábitat donde convive con otros individuos de su familia (o no) aplicándose unas normas determinadas para la convivencia, podemos decir que en cada hogar nos encontramos un sistema político similar al de la convivencia ciudadana, con una jerarquía y funciones determinadas. Un sistema político del hogar que ha ido transformándose con el tiempo a medida que la sociedad ha ido evolucionando también, transformación que podemos ver claramente en el papel de la mujer en el hogar. Aún hoy en día la mujer suele seguir asumiendo el papel de ama de casa sin tener en cuenta que existen otras opciones, haciendo esto que las mujeres suelen tener el papel de “jefas del hogar”, viviendo en un matriarcado doméstico en la mayoría de los casos.

Esta jerarquía y “sistema político” que se menciona, tiene cierta similitud con el que hay en las ciudades e incluso en los países, ¿podemos decir que nuestra ciudad es nuestro hogar dentro de un país, que nuestro país es nuestro hogar dentro de un continente, y así sucesivamente? Según la descripción de hogar y las características de este que aquí se presentan se podría decir que sí, llegando a la conclusión de que el mundo se conforma de una cadena de “hogares” uno dentro de otro.

Incluso dentro del propio hogar, el individuo busca su independencia. Igual que dentro de una ciudad cada uno busca su lugar y la posesión de una casa (que implicaría la posibilidad de fundar una familia y un hogar), dentro de cada casa los miembros de la familia se distribuyen por habitaciones y se asientan en cada una de ellas, formando un hogar personal dentro de otro hogar compartido. El hogar, como el territorio, no deja de dividirse una y otra vez en “subhogares” uno dentro del otro, delimitando múltiples zonas de intimidad. Así, podemos afirmar que el hogar es a su vez continente (de otros hogares) y contenido (de otro hogar), sería un sistema similar al de una *Matrioshka* (siendo el mismo sistema que se ha comentado en el párrafo anterior) o muñeca rusa, dando la casualidad de que *Matrioska* significa “madre” en ruso.

En definitiva, podemos definir el hogar como un proyecto que continuamente se actualiza (Nuovit Homes, 2018), pudiendo relacionarlo así con el concepto que el artista Pedro G.

Romero (Huelva, 1964) tiene de lo que es un archivo<sup>3</sup>, afirmando que este lo compone una colección (en ampliación permanente) de distintos materiales que documentan algún hecho. Así, podemos ver como dos conceptos que a priori no tienen ningún tipo de relación, comparten algo fundamental en su concepto, y es la actualización y ampliación permanente de la que hablan tanto Homes como Romero.

Si nos remontamos su origen, el concepto de hogar y su etimología están íntimamente ligadas al fuego. Hogar se refiere al “lugar donde se enciende el fuego”, el centro de la vivienda alrededor del que todos los integrantes de esta se reunían, y aunque, como se ha dicho, el hogar continuamente se actualiza (referido tanto a un hogar que va actualizándose a lo largo del tiempo que alguien vive en él, como al concepto), se sigue asociando el hogar a su idea primitiva: el fuego y el calor. “Tu hogar es tu refugio, pero no acabes encerrado en él.” Pablo Picasso (Málaga, 1881) nos presenta esta cita que tanto invita a reflexionar, el hogar como refugio, confort y seguridad, ese calor que se siente en él, como en los juegos de niños en los cuales las reglas dicen que si se dice ¡casa!, se está a salvo y nadie puede hacer nada malo. Sin embargo, se puede llegar a caer en el miedo al exterior (pudiendo derivar incluso en agorafobia). En las novelas de Honoré de Balzac<sup>4</sup> se nos plantea sobre el tiempo y el hogar que mucho tiene que ver con la cita anterior de Picasso: “quien se arroja en la corriente del tiempo pierde su patria (tierra de sus padres, hogar) mientras que quien se aferra a su hogar, pierde el contacto con el tiempo.” (Heller, 1996:131)

En cualquier caso, todo individuo tiene en algún momento la sensación de estar en casa, siendo esto una disposición emocional (además de un sentimiento), en la que pueden entrar en juego diferentes tipos de emociones como orgullo, nostalgia o alegría. Esta sensación de hogar se siente solo en algunos lugares que son reconocibles gracias a elementos primarios (los sonidos, los colores, las luces, los olores, las formas) que hacen que un lugar resulte familiar, elementos que en el caso del hogar, cada uno lleva consigo una carga emocional. Otro elemento familiar y que da la sensación de estar en casa es el lenguaje, el acento local y en definitiva la comunicación (y la ausencia de ella, Agnes Heller afirma que “cuando el silencio no es amenazador es que estamos en casa” (1996:133)).

Teniendo en cuenta todo esto, podemos deducir que las imágenes que el ser humano recibe en el hogar y de él, las percibe de igual forma que se siente en este: con seguridad, confort... Así, se han podido diferenciar algunos tipos de hogares según lo descrito anteriormente, los cuales se mencionarán en los siguientes epígrafes.

#### 2.1.1.2. HOGAR COMO LUGAR DE CREACIÓN

Podemos referirnos al hogar como lugar de creación para comenzar haciendo alusión al campo del arte, siendo estos los **estudios de artistas**. Los estudios son un lugar fundamental para la creación y el nacimiento de ideas y obras, se podría decir que es el hogar de las obras que allí se crearon, el vientre donde estas se forman, y la casa donde crecen.

Aunque realmente el taller es un lugar de trabajo, es uno de los lugares (si no el que más) en que el individuo siente el confort y el calor del hogar, ya que su personalidad se ve plasmada

3. Se introduce el archivo en este apartado relacionándolo con el hogar ya que es un concepto que ha tomado suma importancia sobre todo en la parte artística del trabajo y se ha hablado y se hablará sobre él en otros apartados a continuación. Siendo este también la temática principal de mi Trabajo de Fin de Grado, el cual desembocó en cierta manera en este TFM.

4. Honoré de Balzac fue un novelista francés representante de la novela realista del siglo XIX.





Figura 2.1.1.2.1. Estudio de Pablo Picasso en Cannes, Francia, 1956.

en el tipo de estudio en el que trabaja. Debe ser un espacio de libertad creativa que el artista plantea y conforma según sus gustos y necesidades.

En el texto descriptivo de una de las exposiciones organizadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (*El taller del artista*), se puede leer lo siguiente: “Las fotos de los estudios y talleres pueden considerarse auténticos retratos de los artistas que los habitan, incluso cuando éstos se encuentran ausentes de las imágenes fotográficas. Constituyen un género especial de retrato, en el que se dan cita tanto la dimensión pública y profesional de una persona como su vertiente más privada y personal.” Es cierto que en estas fotografías se podría adivinar la personalidad de los artistas, según el orden seguido en los materiales y en los procesos, sus bocetos, el formato de sus obras...

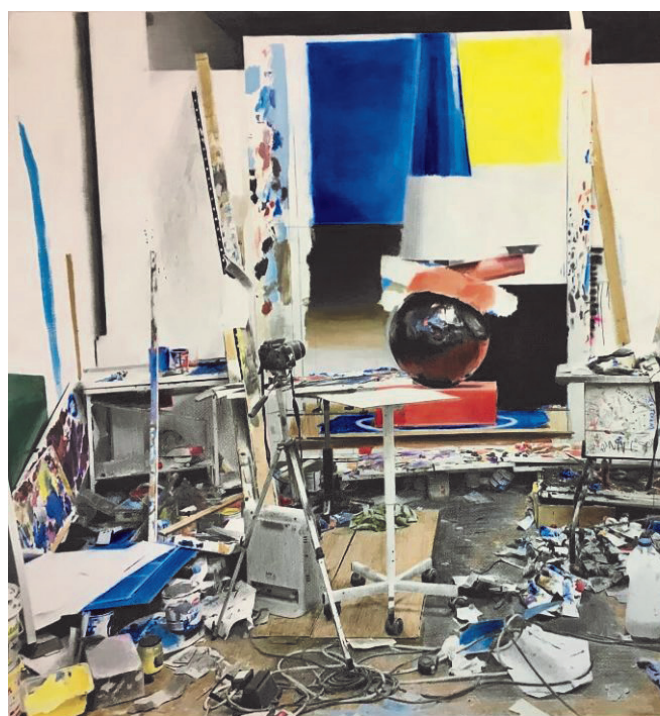


Figura 2.1.1.2.2. Ángel Alén, *Estudio Rubén Guerrero (Sevilla)* (detalle), 2016. Lápices sobre papel Hanemühle, 100 x 133 cm.

Se puede ver que el hogar como lugar de creación de los artistas (los talleres o estudios) es también un concepto al que se ha recurrido como temática conceptual para otras obras, como

podemos ver en la obra *Open Studio* del artista sevillano Ángel Alén (Sevilla, 1975), quien estudia la memoria y la identidad, representándolo en el caso de sus últimos trabajos en dibujos de los talleres de artistas a los que admira, mostrando el cuadro dentro del cuadro, el proceso de una obra congelado dentro de otra.

El taller es el lugar donde el artista plasma su percepción del mundo para mostrarla a los demás a través del lenguaje visual. Podemos afirmar así que las artes plásticas es un sistema de comunicación desde sus inicios, haciendo posible el conocimiento de la historia a generaciones futuras y en el presente (Hall, 1966). Así como Edward T. Hall describe “una de las principales funciones del artista es ayudar al no artista a ordenar su universo cultural.”

Sin embargo, aunque el taller es el lugar reservado para la creación, toda imagen (y por tanto toda obra artística) comienza a interpretarse en el cerebro, tal como se comentó al comienzo del TFM, el ser humano es “**lugar de las imágenes**”. Por ello, se podría afirmar que el cuerpo también es hogar. Son muchas las teorías que tratan al cuerpo como un continente y al alma como su contenido. El cuerpo como el hogar del alma. Platón se refiere a estos dos conceptos en su obra *República* (436 e.), al cuerpo como la parte material del ser humano, una gran carga que hace que este sea ambicioso, mientras que el alma tiene origen divino y trata de escapar del cuerpo. Si trasladamos esta teoría a la actualidad y al concepto de casa y hogar del que estamos hablando, podríamos deducir que la parte material (la casa) se refiere al cuerpo, mientras que la parte emocional (el hogar) podría referirse al alma, donde están las imágenes.

Se podría decir que el cuerpo es a la vez continente y contenido (característica que comparte, como se comentó con anterioridad, con las casas), como continente del alma, siendo el hogar de esta y la parte más interna del ser humano, y como contenido de otros hogares a su misma vez. Contenido de una vivienda, ciudad... que como se ha dicho, pueden ser considerados también hogar. Considerando así que el alma es el primer contenido, y que hoy en día los límites de los continentes existentes son aún desconocidos.

En definitiva, se podría decir que el estudio es el lugar donde pasan cosas, pero esto no es casualidad, ya que el/la artista lo propicia porque ese espacio ha salido de él/ella, siendo este el lugar donde se lleva a cabo la interpretación de las imágenes que viven en el cuerpo. Así, el cuerpo sería el primer lugar de creación.

### 2.1.1.3. IMÁGENES DEL RECUERDO

Existen las imágenes que son fruto de la percepción sensorial y las imágenes de la memoria o el recuerdo, que estas a su vez han sido percibidas anteriormente por los sentidos, sin embargo, al igual que numerosos filósofos como Platón podríamos preguntarnos si esas imágenes son reales. Partiendo de la base de que los sentidos pueden engañarnos, el cerebro también puede modificar esas imágenes y tener recuerdos difusos o incluso falsos.

Platón en *El mito de la caverna*, libro VII de su obra *República*, hace referencia a que el ser humano puede ser engañado por los sentidos, y estos pueden ocultar lo que verdaderamente es la realidad, esto nos lleva a otras imágenes que se consideran internas: las imágenes del recuerdo. Se relacionan estas imágenes con la teoría de Platón porque partiendo de la base de que los sentidos pueden engañarnos, el cerebro, al haber recibido esas imágenes a través de los sentidos, también puede modificar esas imágenes y tener recuerdos difusos o incluso falsos. Hans Belting en su libro *Antropología de la imagen* (2007) separa estos dos conceptos como imágenes de la memoria e imágenes fruto de la percepción sensorial, pudiendo ser am-



bas falsas o bien por, como defiende Platón, los sentidos nos engañan, o por los cambios que esas imágenes pueden sufrir por las modificaciones que hiciese el cerebro.

Así, podemos afirmar que estas son las imágenes que el individuo tiene más interiorizadas, ya que puede seguir recordándolas e incluso “viéndolas” sin estas seguir siendo. Esas imágenes ya solo existen en el interior del individuo. Según nos describe Belting en *Antropología de la imagen* (2007: 17): “Las imágenes del recuerdo y de la fantasía surgen en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente. Como es sabido, esta experiencia suscitó la distinción entre memoria [*Gedächtnis*], como archivo de imágenes propio del cuerpo, y recuerdo [*Erinnerung*], como producción de imágenes propia del cuerpo.”

Sin embargo, gracias a la fotografía hay recuerdos que pueden verse físicamente, e incluso conocer recuerdos de otros y visualizar situaciones que no conocimos, tal y como se refiere Roland Barthes en *La cámara lúcida*, la fotografía tiene una terrible característica: el retorno de lo muerto (Barthes, 1989: 39). Un elemento que es fundamental para el conocimiento del pasado es el álbum familiar, al cual se hará referencia en el siguiente epígrafe.

Dichas fotografías y la necesidad de recopilar objetos que nos recuerden a un momento concreto, ayudan sobrellevar el miedo a olvidar que todos tenemos. El ser humano se aferra a los recuerdos para seguir teniendo presente a personas, cosas, lugares... y es que es imposible vivir sin memoria, la historia tanto colectiva como individual hace al individuo, igual que este hace la historia, no pueden ser uno sin el otro. Al fin y al cabo la historia es lo único que todo el mundo tiene en común, tal y como pudo verse en el final de Juego de Tronos, uno de los protagonistas narraba:

“¿Qué une al pueblo? ¿Las huestes, el oro, las banderas? Las historias. No hay nada más poderoso en el mundo que una buena historia. Nadie puede detenerla. Ningún enemigo puede vencerla.” (D. Benioff, D. B. Weiss, 2019)

Podemos afirmar que esas historias que forman a cada individuo son las que terminan haciendo a su vez la historia colectiva.

Dichas fotografías u objetos son clave para recordar de manera fidedigna, sin embargo, podríamos preguntarnos ¿qué papel juega la imaginación en la memoria? Simón Arrebola (Jaén, 1978) responde a esta pregunta de la siguiente manera: “Memoria e imaginación son dos ámbitos interrelacionados. La segunda sirve de hilo de sutura para recomponer los momentos de nuestra biografía que almacenamos en la primera.” (Arrebola, 2017). Como se comentó anteriormente, las imágenes pueden ser modificadas no solo por los sentidos, sino también por factores como la imaginación, la cual puede alterar esas imágenes de los recuerdos haciéndonos creer en situaciones que no fueron reales. Esta reflexión es apoyada además por Hans Belting, quien viene a decir que la acción de recordar se ve amenazada “cuando se ficcionaliza la realidad por medio de la imaginación.” (Korstanje, 2008)

#### 2.1.1.4. FAMILIA

Como se comentó con anterioridad, nadie puede sentirse parte de algo si no es aceptado por el resto de componentes de dicho colectivo. Y así como una vivienda determinada puede no ser el hogar para alguien, la familia que le toca no tiene por qué serlo tampoco, y, como ya se ha mencionado, según esto cada individuo percibe las imágenes de diferente forma y puede considerar las imágenes de su familia como internas o no.



Figura 2.1.1.4.1. Fotografía de álbum familiar.



Poniendo el ejemplo de Roland Barthes, quien indiscutiblemente es un referente en la teoría de la fotografía con su libro *La cámara lúcida* (1989), se puede ver cómo apoya este pensamiento reflexionando en dicho libro sobre una fotografía familiar, concretamente *La foto del invernadero* en la cual aparece su madre con cinco años.

Barthes manifiesta su enfado por el hecho de que el resto de personas no mostraban interés en las fotografías que a él realmente le importaban, aquellas que le producían placer o emoción (Barthes, 1989: 35), así comienza a reflexionar por la fotografía mencionada anteriormente, la cual es la única de toda la colección familiar en la que reconoce a su madre por su distinguida pose que le recuerda a la esencia de la mujer que conoció. Sin embargo, esta fotografía únicamente es importante para él. Esto recuerda a referencias de epígrafes anteriores sobre la individualidad de la emoción o el sentimiento, de la reacción que cada individuo tiene ante una imagen dependiendo de si es interna o externa, evidentemente para Roland Barthes una foto de su madre (aunque esta esté representada de una manera que él no conoció) es una imagen interna. En palabras de Barthes y refiriéndose a la percepción de la fotografía, *La foto del invernadero* tendrá *punctum*<sup>5</sup> para él pero no para el resto de espectadores.

Así, se podría afirmar que todas las fotografías familiares a las que el espectador se siente conectado tienen *punctum* para él, por la emoción que conlleva ver tiempos pasados vividos o no, pero con los que está conectado por lazos de sangre o emocionales.

Se podría decir que un “experto” en hacer sentir al público esa punzada es Axel Void (Miami, 1986), ya que sus obras pictóricas en la que representa situaciones cotidianas y familiares son vistas como metáforas vitales, pudiéndose ver reflejado cualquiera en ellas ya que el artista toma como referencia conceptual la memoria colectiva. Void es un narrador a través de sus



Figura 2.1.1.4.2. Axel Void, *Tradition*, 2018. Óleo sobre lienzo, 84 x 119 cm.

5. El *punctum* “es ese azar que en ella (la imagen) me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 1989: 65). Es la emoción que contiene una imagen, por ello no siempre aparece.

imágenes, consiguiendo con ello lo antes mencionado, que un receptor cualquiera pueda recibir ese *punctum* de una imagen en la que el artista representa a su propia familia.

Habiendo hablado de la parte emocional que el individuo recibe de las imágenes de la familia, también cabe destacar la parte consumista que conlleva este concepto. La familia implica compañía, cuyo origen es “comer del mismo pan””. Así, dicho término, aplicado al entorno doméstico bajo el concepto de familia, revela su contingencia: toda compañía ha de ser “mantenida” desde una energía o fuerza de trabajo externa externa (y como tal, transformadora: las cuentas cotidianas) y esta es intrínsecamente “compartida” al no concebirse hogar alguno sin ciertapresencia de ese otro (que, en definitiva, somos nos-otros).” (Panea, 2017)

Así, se podría afirmar que incluso el concepto de familia, necesita de factores externos para subsistir, refiriéndonos a lo doméstico, viéndose una vez más difusa la línea que separa lo exterior de lo interior.

Habiendo intentado responder anteriormente a la pregunta *¿dónde estamos en casa?*, Agnes Heller nos propone otra que viene en relación a la introducción de este mismo epígrafe: *¿dónde está nuestro hogar escogido?* cuestión a la que ella misma da dos posibilidades como respuesta; la primera, que el hogar escogido es donde el individuo nace, el que sus padres eligieron por él, y una segunda opción en la que el individuo deja que el destino, el tiempo y su talento sean los que le pongan en el lugar que le corresponde (aunque también se puede hablar de un destino “autoescogido”). (1985: 131)

Como es necesario sentirse aceptado por el resto de integrantes de un hogar, lo que implica que el individuo sienta el confort y seguridad propios del hogar para poder considerarlo como tal, esto lleva a la posibilidad de elección del hogar en el caso de que el que se nos venga dado no cumpla con estos requisitos.



### 2.1.2. LAS IMÁGENES DEL EXTERIOR

En el presente epígrafe se hablará sobre las **imágenes externas**, aunque tomarán menos protagonismo que las internas ya que el trabajo gira en torno al hogar.

Frente a las imágenes internas, se presentan aquí las que se han considerado las imágenes externas al individuo, las que este no reconoce o no percibe como familiares. Elementos como la publicidad, la sobreinformación y las nuevas tecnologías son “bombardeos” que el ser humano recibe del exterior, alterando sus sentidos, algunas veces para bien y otras para mal. Sin embargo, en el presente trabajo no se considera exterior como se considera convencionalmente, como se ha comentado anteriormente, los límites del hogar no están marcados por las paredes de una casa, asimismo el exterior tampoco. Por ello, se podrían definir esas imágenes externas al individuo como las imágenes desconocidas para él, o con las cuales no siente confort.

Estas imágenes son únicamente fruto de la percepción sensorial. La percepción es un proceso fundamental, ya que el ser humano se relaciona con el mundo exterior a través de ella, y esto provoca su aprendizaje, desarrollo y evolución como individuo. La percepción funciona gracias a que una serie de factores trabajan para que la información percibida pueda ser interpretada, entre esos factores están los biológicos, psicológicos y el dado por la experiencia.

Como un primer factor los hechos biológicos, son el proceso físico como tal. Los psicológicos, son la motivación, la emoción, los pensamientos, los sentimientos, impulsos, Como un primer factor los hechos biológicos, son el proceso físico como tal. Los psicológicos, son la motivación, la emoción, los pensamientos, los sentimientos, impulsos, instintos, la intuición, hechos que ocurren en la mente. Y como tercera instancia, factores de la experiencia, que es el medio por el cual el ser humano aprende de su entorno, le da significado y valor y crea una conducta que es acorde al medio en el que se encuentra.

El cerebro, dentro de la cantidad de procesos que realiza, tiene uno, el cognitivo que es por el cual almacena la información de todas las experiencias por la que el individuo atraviesa. Todos ellos trabajan en conjunto, y uno no se desarrolla sin el otro. No sentimos un estímulo si no tiene la frecuencia necesaria para que los sentidos lo sientan. No lo percibimos si no lo necesitamos, o si no es una alteración o si no lo conocemos, por lo cual nuestra experiencia y el aprendizaje, tanto individual como social, es fundamental, y condicionado. (Gorostiaga, 2012: 1)

Por ello, se podría afirmar que la percepción está íntimamente ligada a nuestro aprendizaje y comportamiento, siendo las imágenes externas que recibimos la clave para el desarrollo personal y social ante lo desconocido. Elementos nuevos, extraños y ajenos al individuo, que escapan a su propiedad y control (por muy incómodo que resulte lo desconocido) son los que al fin y al cabo son los que acaban definiendo al individuo.

Sin embargo, como mismo ocurre con las imágenes internas, sería imposible definir cuáles son las imágenes externas, ya que es diferente para cada uno, y lo que se podría definir a priori como externo al individuo puede no serlo (como se comentará a continuación en el epígrafe 2.1.2.1.). Se podría comparar lo referido aquí al exterior con el concepto que tiene Walter Benjamin de los pasajes, un espacio intermedio entre el hogar y lo externo a este que

intenta “difuminar el espacio exterior” (2007: 553), el cual describe como un “lugar vacío, disponible especialmente para el tránsito anónimo y para la mercantilización de la vida”. (Méndez, 2008)

### 2.1.2.1. IMÁGENES DE LA CIUDAD

En este epígrafe se profundizará más en algo que se comentó en apartados anteriores y que es una de las claves de este trabajo.

Clasificamos las imágenes que recibimos de la ciudad como imágenes externas al individuo, pero no tiene por qué ser así. En la introducción de este trabajo se comentaba la posibilidad de que un individuo sienta o asuma como propiedad un espacio público, perteneciente a la ciudad fuera a las paredes de su vivienda. Esto tiene que ver con el sentimiento de propiedad, que más allá de la legalidad, es más una condición emotiva o psicológica.

Tanto Baudelaire como Benjamin se refieren a la ciudad como un conjunto de individuos transitando en masa, en la que nos encontramos una multitud de hombres sin hombres<sup>6</sup>. Quedando esta vacía y sin valor, habiendo quedado completamente obsoleto el papel del paseante (el individuo anda por las calles con una ruta premeditada y fija), dejando lugar únicamente al consumismo en el que se encontraba la sociedad en pleno siglo XIX cuando Benjamin se refirió a esto en su *Libro de los Pasajes* (1982), y en el cual el ser humano se encuentra inmerso actualmente (Serra, 2006). Así como Benjamin describe la ciudad como un espacio frío, en el *Libro de los Pasajes* hace reflexionar sobre el papel de los pasajes en la ciudad, si su fin es iluminar el interior, o difuminar la línea que separa el exterior y el interior. Sin embargo, Benjamin deja ver un poco de luz frente a esa opinión de una ciudad vacía y sin vida en su libro *Calle de Sentido Único*, donde se puede leer: “Un barrio sumamente laberíntico, una red de calles que durante años había evitado, se me volvió de repente claro cuando un día se mudó allí una persona amada. Era como si en su ventana se hubiera instalado un proyector que recortara la zona con haces luminosos” (Benjamin, 1979: 39). Parece que Benjamin comienza a percibir ese barrio como una imagen interna a través de un vínculo emocional. Lo que lleva, según el planteamiento anterior, a la pregunta: **¿la ciudad es interior o exterior?** a lo que aquí se responde tajantemente que es imposible responder a esa pregunta de una manera colectiva, depende del espacio específico de la ciudad y del individuo que lo perciba.

Se podrían plantear dos puntos de vista para comparar la forma en la que la ciudad se considera. Un ciudadano de clase media con un apartamento en la ciudad y un sin techo de su mismo barrio no entenderán el concepto de ciudad de la misma forma, ambos pueden considerarla su hogar, sin embargo, el primer individuo encuentra su refugio en la arquitectura de la ciudad en su apartamento, alejándose del exterior, y el segundo permanece en la calle apropiándose de ella de alguna forma. En la serie de fotografías *Sleepers* Francis Alÿs (Amberes, 1959) muestra la realidad de las personas y animales que viven en la calle justo en el momento en que estos duermen, entregándose a un acto tan íntimo como el sueño en plena calle, desafiando la función de tránsito de la calle y dándole un uso privado, difuminando así los límites entre el espacio público y privado.

6. “El hombre en la multitud” es una figura que que “Baudelaire tomaba de una narración de Poe convirtiendo al paseante en el eje de una sociedad en la que es el viajero azaroso, el curioso, el contemplador que es Baudelaire, que es Benjamin, el que busca a través de los escaparates de los comercios, de la imagen en movimiento de los hombres apresurados que transitan por los pasajes, la clave para entender el siglo diecinueve y el comienzo del siglo veinte.” (Serra, 2006)



Así, la ciudad es el hogar de ambos (por eso no se utilizó la palabra homeless para referirnos a la persona sin techo) pero de diferente forma.

Aun habiendo espacios en la ciudad en los que se sienta el confort del hogar, sí es cierto que el individuo puede encontrarse en lugares y situaciones de esta en las que pueda incluso llegar a sentir incomodidad, por ello es por lo que siempre se tiene el deseo de construir un refugio. Así, se debería entender la ciudad como una estructura que va más allá de lo físico, como ese deseo de construir un hogar definido por las personas que lo usan, “como si fuese una versión (más o menos libre) de nosotros mismos. Es decir, son obras que plantean la posibilidad de entender los edificios o las calles de una ciudad como versiones de nuestros propios cuerpos (...), como una segunda piel” (Cortés en Narro, 2020). Por ello, volviendo al punto de vista que ofrece Benjamin sobre la ciudad, se puede afirmar que aunque algunas de las imágenes que recibimos de la ciudad pueden ser consideradas internas, no deja de ser el exterior, y siempre puede sorprendernos con elementos novedosos y situaciones imprevistas.



Figura 2.1.2.1.1. Francis Alÿs, de la serie *Sleepers*, 1999. Proyección de carrusel de diapositivas de 35 mm, medidas variables.

### 2.1.2.2. MEDIOS TECNOLÓGICOS E *INTERNET*

En la Era de *Internet* el ser humano vive en una constante sobreinformación, es la manera más habitual de recibir imágenes del exterior en el hogar (incluso dentro de él). Con medios como la televisión o los teléfonos móviles se vive una realidad exterior ficticia, manipulada por otros en vez de vivirla. Este epígrafe se centrará en la **publicidad** y las **redes sociales**.

El objetivo de la publicidad es crear necesidad al receptor con imágenes novedosas, originales, que impacten y sorprendan

Esta incidencia social de los media tiene tanto que ver con las dinámicas institucionales (comerciales y políticas sobre todo) como con los procesos y resortes informales pero decisivos que marcan la vida cotidiana de la gente. En este sentido, la dialéctica polar entre exterior e interior es sólo una versión, o una simple denominación conceptual, de la tensión moderna entre lo público y lo privado. Esta polaridad se habría generalizado a lo largo del siglo XIX como herencia tanto del pensamiento racionalista como de la ideología protestante, que confluyeron en esta concepción del espacio social dividido escolásticamente (por no decir metafísicamente) entre alma y cuerpo, entre un interior-privado-propio-anímico-potencialmente pleno, y un exterior-público-ajeno-material tendencialmente vaciado de sentido. En ese diseño de la socialidad moderna parece previsible una tendencia histórica y cultural al abandono progresivo del exterior, que quedaría así al albur del anonimato, la anomia y la desatención generalizada; a la vez que se instauraría una tendencia paralela, quizá invisible de tan inmediata, al reforzamiento y potenciación de los valores propios de la privacidad, del individualismo y un muy particular modo de entender la convivencia en un mundo complejo. (Méndez, 2009: 88-89)

El individuo vive siendo esclavo de las imágenes, condicionado por ellas y “víctima” visual de elementos como el *marketing* y la publicidad. Estas herramientas han cambiado por completo las maniobras empresariales y de venta, siendo fundamental las imágenes para llegar a los espectadores. La publicidad está por todas partes, por las calles de la ciudad, en nuestras pantallas (televisión, teléfono móvil...), en revistas y en otros muchos elementos más que nos rodean, por ello se hizo referencia anteriormente al individuo como esclavo de las imágenes. “La «imparcialidad», la «mirada libre» se han vuelto mentiras, cuando no expresión totalmente ingenua de pura incompetencia. La mirada hoy más esencial, la mercantil al corazón de las cosas, se llama publicidad. Arrasa el margen para el libre juego de la reflexión y nos aproxima tan peligrosamente las cosas a los ojos como desde la pantalla de cine un coche

El individuo vive siendo esclavo de las imágenes, condicionado por ellas y “víctima” visual de elementos como el *marketing* y la publicidad. Estas herramientas han cambiado por completo las maniobras empresariales y de venta, siendo fundamental las imágenes para llegar a los espectadores. La publicidad está por todas partes, por las calles de la ciudad, en nuestras pantallas (televisión, teléfono móvil...), en revistas y en otros muchos elementos más que nos rodean, por ello se hizo referencia anteriormente al individuo como esclavo de las imágenes. “La «imparcialidad», la «mirada libre» se han vuelto mentiras, cuando no expresión totalmente ingenua de pura incompetencia. La mirada hoy más esencial, la mercantil al corazón de las cosas, se llama publicidad. Arrasa el margen para el libre juego de la reflexión y nos aproxima tan peligrosamente las cosas a los ojos como desde la pantalla de cine un coche se nos echa encima agigantándose trepidante” critica Benjamin en *Calle de Sentido Único* (1979: 62). Dichas estrategias son realizadas mediante estudios para “manipular” mental-



mente a los posibles compradores, incitando al consumismo, convirtiéndose esta situación en una carrera de las marcas por conseguir la mejor publicidad y con ello la mayor cantidad de compradores; así nos convertimos en “víctimas” de lo que nosotros mismos creamos. Recuperando unas palabras de Alberto Méndez Rubio (2009) el individuo se encuentra inmerso en una “experiencia hiperestimulada y fantasmática de lo visual en una sociedad masiva” por esas imágenes externas, y más específicamente por la publicidad. En cuanto a esa experiencia hiperestimulada, cabe destacar que hoy en día las cifras aproximadas de las fotos subidas a las dos plataformas con más usuarios del mundo, sólo en Facebook se suben más de 300 millones de fotografías, en Instagram más de 55 millones, convirtiéndose en otra herramienta más para las marcas. Según Joan Foncuberta (Barcelona, 1955), son cifras “espeluznantes”. “Si dedicásemos un solo segundo a mirar estas imágenes, necesitaríamos 50 años para ver las que se suben en un sólo día. Hacemos constantemente fotografías que nadie ve. Ni nosotros mismos. Nos ahogamos en las imágenes”. Tras esta afirmación y la pérdida por parte de la fotografía de algunas de sus valores fundamentales como la verdad, la memoria y el archivo, y su carácter efímero actual lleva a Foncuberta a anunciar que la fotografía ha muerto, lo que ahora llamamos fotografía es denominado por el artista como “postfotografía” (García, 2017).



Figura 2.1.2.2.1. Bartolomé Esteban Murillo, *Mujeres en la ventana*, 1655-1660. Óleo sobre lienzo, 125 x 104 cm.



Figura 2.1.2.2.2. Antonio López, *Ventana de noche*, Chamartín, 1980. Óleo sobre tabla, 139 x 117 cm.

Se comentó con anterioridad la evidente mediatización en la que vivimos, situación más evidente si cabe gracias a la expansión de la utilización de las redes sociales. Las redes sociales son una sucesión infinita de imágenes de cualquier parte del mundo, es la posibilidad de ver cosas a través de los ojos de otro, el problema es cuando no se sabe hasta qué punto esas imágenes son reales. La necesidad de aprobación, la edición de imágenes y el querer representar una vida falsa están a la orden del día en estos tipos de exposiciones. Creemos que vemos la realidad de otros a través de las redes, pero solo vemos lo que ellos quieren, al igual que uno muestra lo que quiere que vean los demás. El mundo se encuentra ante una etapa de sobreexposición que no hace más que crecer, creando una realidad imaginaria en un lugar que no existe (*Internet*) que es vivida a través de las pantallas. Cada individuo tiene un perfil que le representa, compuesto por múltiples imágenes internas para dicho individuo y externas para el resto, mostrando así su *extimidad* (o la parte de ella que quiere que se exponga). En este contexto la *extimidad* depende de nivel de control que el individuo tiene de su intimidad, hasta qué punto está dispuesto a exponer su personalidad y su yo más real, así, puede verse que en el manejo rutinario de las redes sociales todo el mundo se encuentra en una continua negociación sobre cuánto se debe exponer cada uno derivando esto en un intercambio incesante de imágenes. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la intimidad de cada uno



siempre existirá independientemente de la dosis de *extimidad* que se decida compartir (Bai-gorri-Ballarín, 2019).

Se quisiera recuperar en este epígrafe un concepto que se mencionó en la introducción de este TFM, el concepto de *vano*. Y es que se pretende exponer cuánto tiene que ver con el tema que aquí se trata. Antes de que las pantallas apareciesen en la vida de las personas, las ventanas eran los únicos elementos que conectaban el interior de una casa con el exterior, permitiendo incluso la comunicación entre los individuos de fuera y de dentro.

La ventana ha sido un recurso utilizado por artistas a lo largo de la historia, teniendo ejemplos como *La ventana indiscreta* o el amor imposible que comenzó entre *Romeo y Julieta* a través de una ventana a la que Romeo pregunta “¿qué luz alumbra esa ventana?” (lo que sería el equivalente a un *match* o un *like* hoy en día a través de las plataformas digitales). También pintores como Murillo (Sevilla, 1617) representaron este elemento en sus cuadros. Sin ninguna duda la ventana tiene un aura de misterio y curiosidad, pudiendo no solo ver las calles desde su interior, si no pudiendo ser visto desde el exterior. “Quien desde fuera mira a través de una ventana abierta, jamás ve tantas cosas como quien/ mira una ventana cerrada. No hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo,/ tenebroso y deslumbrante que una ventana tenuemente iluminada por un candil. Lo que la/ luz del sol nos muestra siempre es menos interesante que cuanto acontece tras unos cristales./ En esa oquedad radiante o sombría, la vida sueña, sufre, vive.”, escribía Baudelaire en *Spleen de París* (1862)(Ailoutti, Camarzana, Quijano, Yuste, 2020). Y es que es curioso cómo hay veces que lo único que protege la intimidad de un hogar es un cristal completamente transparente. La vida queda expuesta así como en las redes sociales e *Internet*. En el caso de la pintura, es algo que permite la posibilidad de ver cómo interpretan los artistas el exterior desde el interior, y en relación a esto, podemos afirmar que cada cuadro en sí es una ventana por la que mirar a dónde nos quiere llevar cada artista. Si se imagina una sala llena de cuadros de distintos autores, se puede decir que el individuo que allí se encuentra está ante multitud de ventanas con vistas a cualquier lugar. Se puede encontrar desde la noche madrileña de la manera más realista a través de la ventana y los ojos de Antonio López (Ciudad Real, 1936) en su obra *Ventana de noche, Chamartín*, hasta un paisaje surrealista de René Magritte (Lessines, 1898) en *La Clef des champs*. Se podría encontrar alguna similitud entre este ejemplo de ventanas, por las cuales podemos ver cualquier lugar interpretado por los artistas, y la posibilidad de “estar” en otro lugar durante el sueño, ambas situaciones sin necesidad de trasladarse.

Así, tomando las pantallas también como ventanas, se podría decir que estas son el nexo de unión entre el individuo y esas imágenes externas de las que se hablaba anteriormente. En estas ventanas se pueden ver tanto historias ficticias como reales, dando la posibilidad de trasladarse a otros lugares e incluso tiempos distintos al del individuo que las ve. En el caso de las redes sociales, también se da la posibilidad de mostrar las imágenes internas del individuo a los demás, permitiendo que estos puedan ver a través de su ventana hacia su interior.

Esta cuestión nos lleva a la conclusión de que viviendo en la Era de *Internet*, la manera más directa y habitual de mostrar el hogar al mundo es a través de las redes sociales, consideradas las nuevas ventanas.

### 2.1.3. BORRANDO LA LÍNEA SEPARATORIA ENTRE LO INTERIOR Y LO EXTERIOR

Estas cuestiones nos hacen llegar indiscutiblemente a la conclusión de que es imposible afirmar a ciencia cierta qué es interno y qué externo, qué es público o privado. Reafirmando así la idea de que son cuestiones personales de cada individuo (aunque se traten de espacios o actividades compartidas) y dependen de la **percepción** y las ideas de **intimidad** y **propiedad** de este.

El artista Félix González-Torres (Guaimaro, 1957) es un claro ejemplo de lo difusa que es la línea entre lo interno y lo externo, de que, como se comentó con anterioridad, el hogar es un concepto. González-Torres traslada sus experiencias más íntimas al espacio público, mostrando lo más profundo de sí mismo, de sus seres queridos y en definitiva, de su hogar. Artista autobiográfico que a su vez expresa su inconformidad con la sociedad del momento realizando duras críticas al respecto con obras sumamente delicadas.

Para ver cómo González-Torres mostró su hogar al mundo, se expondrán dos de sus obras como ejemplo. Primero, la obra *Untitled*, en la que vemos una fotografía en una valla publicitaria. Esta obra forma parte de una serie de más fotografías que el artista reparte en distintos lugares de la ciudad, esta en concreto fue expuesta para una exhibición del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la que 24 fotografías como esta estaban repartidas por diferentes puntos de la mencionada ciudad.



Figura 2.1.3.1. Félix González-Torres, *Untitled* (serie de 24), 1992. Fotografía en vallas publicitarias.



En ella se puede ver algo tan cotidiano como una cama deshecha, sin embargo la historia que tiene hace que no pase desapercibida. Desde que la pareja de Félix González-Torres muriese a causa del SIDA, todas sus obras tomaron un aire melancólico, teniendo como temática principal la pérdida, sin dejar de lado su posicionamiento crítico ante la sociedad. Así, González-Torres muestra por toda la ciudad de Nueva York la cama que compartía con pareja en una época en que era ilegal la actividad sexual entre dos personas del mismo sexo en todo el territorio estadounidense.

Es indiscutible su inconformismo y compromiso social, pero referido al tema que tiene que ver con este TFM, vemos cómo González-Torres lleva una imagen que evidentemente clasificaríamos como interna, ya que muestra una de las partes más íntimas de una casa, al espacio público, compartiéndola con todo aquel que encuentre estos carteles.

El artista comparte su historia con el público, así como hace también en la obra *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, la cual se compone de una montaña de caramelos envueltos en papeles de distintos colores que pesa exactamente lo mismo que pesaba la pareja del artista. Dichos caramelos podían ser tomados por los visitantes de la exposición para ser comidos, llevándose así una parte de Ross (pareja de González-Torres). Esta acción hace que disminuya el tamaño, y por lo tanto el peso, de la obra, llegando a desaparecer, como lo hizo Ross, sin embargo, el espacio expositivo repone caramelos con el mismo peso que al principio, como una forma de prolongar su existencia. El artista propone que aunque físicamente los caramelos hayan desaparecido, una parte de ellos forma parte de cada persona que los comió, compartiendo simbólicamente a Ross con ellos.

Se expone el trabajo de este artista y se han puesto como ejemplo dos de sus obras porque se considera que es un claro ejemplo de esa línea difusa entre exterior e interior de la que antes se hablaba. Son obras conmovedoras con una gran historia que involucra al que la recibe. Félix González-Torres acerca con sus obras al espectador a su hogar.

De igual manera, esta imposibilidad de diferenciar el interior del exterior, lo público de lo privado puede apreciarse claramente en la exposición organizada por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en colaboración con el Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (MAXXI) de Roma, en la que las “doce obras que componen la exposición presentan una doble lectura del hogar como espacio íntimo, de encuentro entre amigos y familia, y el hogar como espacio público. Existe una relación íntima entre las esferas públicas y las esferas privadas, no se entiende un aspecto sin el otro”. (Cortés en Entraigües, 2020). Esa “doble lectura del hogar” que presenta el comisario José Miguel G. Cortés en la exposición mencionada anteriormente es algo sobre lo que ya Walter Benjamin escribió en el *Libro de los Pasajes*, exponiendo que el siglo XIX es la época de “culminación del interior” (Benjamin, 2007: 556). El comienzo de decoración de los hogares con nuevos mobiliarios, decorados y estancias convierte al hogar en un nuevo punto de encuentro social a cambio de debilitar los espacios comunes, consecuencia de la tendencia ideológica moderna que potencia lo privado y vacía lo público. (Méndez, 2009: 88)

En la mencionada exposición se encuentran desde piezas arquitectónicas, algunas haciendo duras críticas sociales y otras más cotidianas, hasta otras obras que se han visto influidas conceptualmente por la crisis del COVID-19, todas en torno al concepto de hogar, invitando al espectador a reflexionar con una pregunta que le da nombre a la exposición (y que ha estado presente durante todo el recorrido del presente TFM): **¿cuál es nuestro hogar?**. El comisario de dicha exposición apunta que “la exposición habla de espacios físicos, pero sobre todo de

espacios mentales” (Cortés, 2020), apoyando lo reflexionado en este trabajo.

Los ejemplos expuestos en este apartado suponen un apoyo más en este estudio, demostrando que la línea que separa el interior del exterior es difusa, y así ¿cómo se puede definir con exactitud hasta donde llega el hogar de cada uno?



## 2.2. CUESTIONES TÉCNICAS

Por último, se ha querido reservar un epígrafe para comentar los recursos técnicos aplicados en las aportaciones artísticas presentadas, ya que en este trabajo se repiten una serie de cuestiones técnicas a las que se ha recurrido, principalmente para que la obra tuviese un carácter narrativo. En este epígrafe se comentarán todas ellas para un mejor entendimiento de mis intereses plásticos en mi proceso de creación y producción personal, tomando en cuenta también a algunos artistas referentes además de los mencionados anteriormente.

Se considera que la seriación de las imágenes aporta una narración visual que solo puede ser superada por una obra filmográfica. Ninguna imagen estática dará esa sensación a no ser que forme parte de una serie de piezas que así lo pretenda. Dentro del arte, existen infinitas formas de narrar, desde el cine o la literatura hasta las artes plásticas. Un claro ejemplo de



Figura 2.2.1. El Bosco, *El jardín de las delicias* (panel central), 1503-1515. Óleo sobre tabla, 205,5 x 384,9 cm

narración en la pintura sería El Bosco (Bolduque, 1450), en cuyas obras se encuentran múltiples escenas en una sola pieza, invitando al espectador a realizar un recorrido visual dentro de ella, contando así una historia. Estas “escenas” agrupadas en una única obra se han visto en obras durante toda la historia del arte, viéndose también en las pinturas egipcias e en el trabajo de Simón Arrebola en la actualidad.

Sin embargo, aquí se habla de una manera distinta de narrar plásticamente, ya que ha sido la forma a la que se ha recurrido para realizar las propuestas artísticas que acompañan a este trabajo teórico. Y es que la seriación de imágenes (como ya se comentó anteriormente) aporta una narrativa inevitable.

Puede observarse que las piezas presentadas en este Trabajo de Fin de Máster forman distintas series, y es que se considera fundamental la seriación como modo de expresar con mayor facilidad o fluidez la historia o secuencia que puedan contener cada una de las obras. En algunos casos, como en pintura (Aportación 5) y en las diferentes estampas (Aportación 1) se puede ver el paso del tiempo a través de la lente de una cámara estática, estando en movimiento únicamente las figuras y objetos que aparecen en la imagen. Esta “pintura en movimiento”, ofrece una frescura que para lo que se quiere expresar en este caso no ofrecería una pintura estática, pueden intuirse figuras que andan por la calle, se comunican unas con otras e interactúan, sin embargo no se reconoce rasgo alguno de ninguno de ellos. Llama la atención cómo en un archivo videográfico, cuyo cometido es registrar imágenes que sean reconocibles para otros individuos, es imposible reconocer ningún rostro. Podríamos decir que es un archivo vacío o sin relevancia, ya que no contiene información alguna.

Además de esa pintura en movimiento en el que las distintas escenas son evidentes, encontramos otras aportaciones artísticas en este TFM que llevan implícita la narración sin necesidad de recurrir al movimiento. Obras como *Ver el calor* (Aportación 2) o *Autorretrato fragmentado* (Aportación 3) cuentan historias aunque de una manera más sutil, narran escenas.

También se reconoce de suma importancia la capacidad reproductiva de la imagen, ya que se estudian posibilidades técnicas que la imagen permite para jugar con ellas, y conseguir cosas como que de una sola imagen puedan reproducirse las copias que se quieran, a través de técnicas como la fotografía o el grabado. En este trabajo se encuentran algunos trabajos que han sido realizados por algunas de estas técnicas, los cuales hubiesen sido imposibles, o con un resultado muy diferente si no fuese por la capacidad reproductiva de la imagen.



Figura 2.2.2. Fotografía de detalle de *Interpretaciones de un objeto I* (aportación 4). Proceso de creación de *Interpretaciones de un objeto II*.



Se ha descubierto que esa capacidad reproductiva puede dar pie a un juego ilimitado con los medios de representación. Es decir, se puede pasar una imagen de un medio a otro, pasando por fotografía, pintura, escultura... como es el caso de *Fantasmagorías y espectros* (Aportación 5), cobra que parte de un vídeo que se convierte en pintura con posibilidad de volver a ser un vídeo, e incluso se ha llegado a realizar obras encadenadas como ya se comentaba sobre *Interpretaciones de un objeto* (Aportación 4), en cuyo proceso de trabajo, se parte de una imagen inicial que es llevada a la pintura, esa pintura a la escultura, esa escultura a la fotografía, y por último esa fotografía de nuevo a la pintura cerrando el círculo. Este tipo de experimentación con los medios partiendo de una sola imagen se ha revelado como un proceso muy enriquecedor.

Además, cabe destacar el protagonismo que toma la fotografía en este proceso de trabajo, ya que sirve como base para la gran mayoría de obras que realizo.

En cuanto al proceso de trabajo, ha sido fundamental especialmente en las obras aquí presentadas, y es que además de proceso, ha pasado a ser parte fundamental conceptualmente en cada una, ya que la base de dicho proceso ha sido la introspección para llegar a mostrar mi intimidad. Ha existido una parte experimental, dando incluso pie al azar para que interviniese en algunas de ellas, como en *Ver el calor*, en la que además del azar, han intervenido factores primarios como el tiempo, la temperatura y alimentos. También es destacable el trabajo realizado para la recopilación de un archivo de fotografías para la realización de un *Autorretrato fragmentado*, o para la obtención de un diario visual (como es el caso de *Trece días* (Aportación 1)), donde la actividad fotográfica ha servido como ejercicio de visión a las futuras obras, pero también ha supuesto un recorrido para realizar esa introspección que se mencionaba al principio del epígrafe. Ha sido un proceso de reconocimiento personal y de lo que me rodea.



Figura 2.2.3. Giorgio Morandi, *Naturaleza Muerta*, 1956. Óleo sobre lienzo, 30 x 45 cm.

Por último, se quisiera dedicar un espacio para comentar aspectos pictóricos. Es innegable el protagonismo que la pintura toma generalmente en mi obra, y aunque se presentan trabajos independientes los unos de los otros, si se observan como un conjunto puede apreciarse que hay puntos en común entre todos ellos. Como en los aspectos cromáticos. Se ve que en todos se respeta una unidad cromática liderada por tonos neutros ayudando a que la pieza destaque por su sutileza, como si no quisiera llamar la atención, y ofreciendo al espectador una calma que invita a la contemplación para olvidarse durante algunos minutos del ruido exterior.

Me interesa la síntesis de las formas para plasmar los volúmenes mediante la luz y las paletas de color de Giorgio Morandi (Bolonia, 1890) y de Francis Alÿs.

Aunque Morandi tuvo atracción por el futurismo, su arte no era temperamental, y prefería la calma, el silencio y la quietud al ruido de las máquinas. Parece que sus obras están aisladas del bullicio del exterior. También creo importante el momento en el que su obra comenzó a influenciarse por el artista metafísico Giorgio de Chirico, ya que en ese momento “se hizo miembro de la escuela metafísica, con su luz onírica, sus lugares silenciosos y desiertos, sus volúmenes sólidos bañados por la luz. Pero poco a poco su estilo fue definiéndose e introdujo en su iconografía utensilios de la vida diaria que pasarían a formar parte de la práctica totalidad en su carrera: vasos, botellas, jarrones... Estos objetos cotidianos estaban a menudo sobre una mesa y se convertían en los únicos protagonistas de sus cuadros.” (Calvo, 2016) El uso de objetos cotidianos y conceptos como “volúmenes sólidos bañados por la luz” son recursos con los que identifico mi trabajo, además de, tal como se ha comentado con anterioridad, con su paleta de color, lo cual se aprecia en las aportaciones artísticas presentadas.



Figura 2.2.4. Francis Alÿs, *Sin título* (Estudio de ‘Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River’), 2007. Oleo y encáustica sobre madera, 18,4 x 26 cm.



Personalmente, llama mi interés la posibilidad de inmediatez de la pintura, procuro resolver cada pieza en una sola sesión para que esta no pierda la frescura de las primeras manchas. Por ello, suelo recurrir al pequeño formato, además de que considero que ofrece una intimidad y delicadeza más difícil de conseguir en una obra de gran tamaño. Generalmente, procuro que en mis obras pictóricas predomine la pintura antes que el concepto predeterminado del objeto a representar. Lo primero para esto es tener una buena base conceptual, y a la hora de representar dichos objetos siento la libertad de darle más protagonismo a la pintura, que se aprecie la textura que ofrece el óleo, su brillo natural, así como la pincelada y demás elementos visibles que ofrece esta técnica.

## CONCLUSIONES

Tras la realización del presente Trabajo de Fin de Máster, y teniendo en cuenta los objetivos planteados al inicio de este, se han obtenido las conclusiones que se presentan a continuación.

En primer lugar, cabe destacar la metodología aplicada en este trabajo desde sus inicios hasta el final, basada en trabajar en paralelo la investigación teórica y el desarrollo y experimentación plástica, haciendo así un trabajo teórico basado en mi propia experiencia y una obra plástica inspirada en lo que se estudiaba. Este desarrollo ha resultado ser muy enriquecedor para ambas partes, haciendo que casi por inercia en el presente TFM estén muy integradas las dos partes dando como resultado un trabajo homogéneo.

En cuanto al planteamiento teórico, se considera que se ha conseguido exponer y desarrollar de una manera coherente los conceptos planteados, tales como la diferenciación de dos tipos de imágenes según la percepción de cada individuo, o definir el hogar como un concepto o un estado mental y emocional. En el proceso de este estudio, ha sido fundamental la visión personal, para ello se ha realizado un recorrido introspectivo de las diferentes imágenes que considero internas, las relacionadas con mi hogar, mis recuerdos, y todo lo que me rodea. En la parte de las aportaciones artísticas, ha resultado de gran importancia el proceso de trabajo, ya que muchos de los trabajos propuestos han resultado ser más moldeables de lo que parecían en un principio, así algunos de ellos dejan paso a futuros proyectos que tendrán como base los aquí presentados, como es el caso de *Interpretaciones de un objeto* (cuya extensión ya se ha desarrollado y presentado en el TFM) y de *Autorretrato fragmentado*.

De manera más específica, cabe resolver algunas de las preguntas que se han ido formulando a lo largo del trabajo. Así, la pregunta principal del presente TFM “¿dónde está realmente el límite de nuestro hogar?”, la cual se formulaba al comienzo de este, se ha intentado responder de una manera coherente desde el punto de vista emocional y a través de las imágenes que nuestro cerebro procesa e interpreta. Según los datos y explicaciones aportadas a lo largo del trabajo, es una pregunta que no puede ser respondida de manera exacta de forma colectiva, sin embargo, lo que sí se afirma es que el límite no lo marcan las fronteras de una vivienda, todos sentimos como hogar espacios que no podrían ser definidos estrictamente como tal, recibimos como internas imágenes que pueden no encontrarse en casa. Tal y como se ha mencionado con anterioridad, la percepción de cada individuo es lo que define esa diferenciación de los dos tipos de imágenes. el sentimiento de propiedad que podríamos decir nos han inculcado desde niños en nuestra sociedad. Ese sentimiento de que el mundo es nuestro, algo consentido y pretencioso. Sintiendo que realmente las cosas, los lugares y las personas son nuestras sin serlo, y así nuestro cuerpo está educado para percibirlo. En cuanto a esta diferenciación de imágenes entre internas y externas al individuo, se considera que es una base interesante sobre la que seguir investigando, teniendo en cuenta como aquí se ha hecho lo relativo de los conceptos interior y exterior, una investigación que se torna aún más interesante teniendo en cuenta que entran en juego desde la ciencia hasta la filosofía y artes visuales para apoyarla. Se ha comprobado que estos dos tipos de imágenes son conceptos opuestos, pero pueden verse de distinta manera según el individuo, lo que para uno pueda ser interno, como una fotografía de su álbum familiar, para otro puede ser considerado externo, ya que no tiene vínculos emocionales con esa imagen. Lo mismo es aplicable para espacios públicos como barrios y calles, o elementos más específicos como una prenda de ropa, mobiliario de



una casa, etc. Para mostrar esas imágenes internas al mundo, se ha demostrado que la manera más directa, eficaz y utilizada es por medio de las redes sociales e Internet, considerando las pantallas las nuevas ventanas a las que mirar (y que nos miren).

Cabe destacar que dicha clasificación de las imágenes y el planteamiento principal del TFM, comenzó a formarse antes del confinamiento domiciliario, así, los conceptos e ideas planteadas en un principio sufrieron algunos cambios. Estos cambios dieron lugar a la pregunta formulada en la primera parte del trabajo **“¿qué percepción debemos tener de los conceptos mencionados -interior y exterior- antes y después de haber experimentado un confinamiento obligado?”**, la cual se intentará contestar de una manera objetiva y colectiva a continuación tras haber finalizado el trabajo. Tal y como se comentó al co-mienzo del trabajo, se considera que nos han “redelimitado” nuestros hogares, las calles que consideramos una extensión de nuestros propios hogares, ya que se siente en ellas el calor y confort del mismo pasaron a ser vistas como un lujo al que no se podía acceder, únicamente a través de la visión que nos permiten los marcos de las ventanas, para después pasar a ser una especie de “recompensa” según las cifras diarias de infectados por COVID-19 en cada ciudad. Toque de queda, aforos y demás restricciones a las que nos hemos visto obligados a acostumbrarnos por el bien común, nos hacen apreciar la calle de una forma distinta, con nostalgia, pero también ha hecho que la veamos como espacios extraños y externos al refugio que nos salva de lo que nos espera en el exterior. Así, se puede afirmar que durante el confinamiento se han definido los conceptos interior y exterior de una forma más estricta de lo que se hacía antes. Estos cambios conceptuales que dieron lugar a partir del confinamiento llevó a la siguiente pregunta también formulada al comienzo: **“¿en qué lugar quedan durante el confinamiento las obras artísticas, en lo externo o lo interno?”** Hablando de conceptos más emocionales como se ha hecho anteriormente, el arte es interno para aquel que lo crea, siendo este una representación del mundo a través de sus ojos, pero también busca ser interpretado como una imagen interna por el espectador, tener ese punctum del que se hablaba anteriormente, aunque estas se expongan en espacios públicos. Sin embargo, físicamente ¿quién puede asegurarnos dónde han estado esas piezas durante el confinamiento si no había nadie para verlas? ¿ha estado *La Gioconda* en el Museo del Louvre todo este tiempo? Como se comentaba, los espacios se han vuelto un concepto subjetivo e interpretable, y lo que es seguro es que todas esas obras de arte han pasado a ser imágenes internas para muchos de nosotros, ya que aunque no podían ser vistas, sí podían ser recordadas. Sin embargo, igual que *Internet* y las redes sociales han sido fundamentales durante este tiempo para las relaciones interpersonales, también lo han sido para dar visibilidad a todas piezas artísticas con visitas guiadas virtuales que han realizado los museos y galerías tiempo después del confinamiento domiciliario, haciendo que todas esas imágenes llegaran a las pantallas de todo el mundo.

Como se ha mencionado con anterioridad, se considera esta temática de gran interés, siendo este trabajo el comienzo de uno mayor, y habiendo contribuido enormemente a mi crecimiento personal, académico y sobre todo artístico. Ha sido fundamental para enfocar mi trabajo plástico y conceptual, demostrándome que representar lo que se conoce es una buena forma de mostrar al espectador mi visión del mundo. Teniendo como medio de representación principal la pintura, no descarto otras opciones para seguir experimentando y aprendiendo.

Finalmente, afirmo que este estudio en realidad tiene como eje central mi propia experiencia personal (¿cuál no?), algo que considero no le quita valor, ya que en las investigaciones artísticas siempre puede haber lugar para interpretaciones y experiencias personales. En estudios

sobre liderazgo y negociación se plantea que la comunicación a través de historias personales es mucho más directa y cala mejor en el receptor, quedando así un mensaje memorable. Del mismo modo se plantea en estos estudios la diferencia que existe entre negociar en tu propio “campo” o en el de la otra persona, así como en el fútbol, haciendo referencia de nuevo al sentimiento de propiedad y al confort que mencionábamos en epígrafes anteriores y siendo esto una afirmación más que apoya la temática central del presente TFM.



## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS

- BARTHES, Roland, 1980. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BELTING, Hans, 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- BENJAMIN, Walter, 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935). México: Ítaca.
- BENJAMIN, Walter, 2005. *Libro De Los Pasajes* (1982). Tres Cantos (Madrid): Akal.
- BENJAMIN, Walter, 2015. *Calle de sentido único* (1979). Tres Cantos (Madrid): Akal.
- GUASCH, Anna María, 2011. *Arte y archivo: 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- HALL, Edward., 2001. *La Dimensión Oculta* (1966). México: Siglo Veintiuno Editores.
- HELLER, Agnes, 1996. *Una revisión de las teorías de las necesidades*. Barcelona: Paidós.

### CAPÍTULOS DE LIBROS

- Platón, 2000. *La República o el Estado*, ed. Miguel Vandel, Madrid: Austral, 338-348.

### ARTÍCULOS EN REVISTAS

- AILOUTI, M./ CAMARZANA, S./ QUIJANO, F.D./ YUSTE, J., 2020 “La cultura detrás de las ventanas”. *El Cultural* [en línea], [consulta: 13 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://elcultural.com/la-cultura-detras-de-las-ventanas>
- BAIGORRI-BALLARÍN, L., 2019. “Identidades robadas. Arte, apropiación y extimidad en la vida online”. *Arte, Individuo y Sociedad* [en línea], no. 31(3), pp. 605-624 [consulta: 16 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/61417/4564456551403>
- GARCÍA ALLER, M., 2017 “La fotografía ha muerto, ¡viva la postfotografía!”. *El Independiente* [en línea], [consulta: 10 de noviembre de 2020]. Disponible en: <chrome://history/?q=https%3A//www.elindependiente.com/tendencias/2017/01/27/la-fotografia-ha-muerto-viva-la-postfotografia/>
- KORSTANJE, M., 2008 “La antropología de la imagen en Hans Belting”. *UNAM* [en línea], no. 7 [consulta: 30 de octubre de 2020]. Disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num7/art50/art50.pdf>
- MÉNDEZ RUBIO, A., 2008 “Sobre la interiorización del espacio social”. *Cuadernos de Información y Comunicación* [en línea], no. 13, pp. 13-24 [consulta: 29 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0808110013A>
- MÉNDEZ RUBIO, A., 2009 “La dialéctica entre interior y exterior en el espacio público”. *CIDOB d’Afers Internacionals* [en línea], no. 88, pp. 67-87 [consulta: 5 de octubre de 2020]. Disponible en: [https://www.cidob.org/es/articulos/revista\\_cidob\\_d\\_afers\\_internacionals/88/](https://www.cidob.org/es/articulos/revista_cidob_d_afers_internacionals/88/)

la\_dialectica\_entre\_interior\_y\_exterior\_en\_el\_espacio\_publico

NARRO, I. “Una docena de artistas redefinen qué es el hogar en una exposición en Valencia”. *Architectural Digest* [en línea], [consulta: 1 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.revistaad.es/arte/articulos/una-docena-artistas-redefinen-que-es-el-hogar-una-exposicion-valencia/26508>

SERRA, F., 2006 “El Libro de los pasajes de Walter Benjamin”. *Foro Interno* [en línea], no. 6, pp. 155-161 [consulta: 13 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:egro7iAoi0oJ:https://revistas.ucm.es/index.php/FOIN/article/download/FOIN0606110155A/7998+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es>

VALERIA, 2013 “Félix González-Torres y su amor por un hombre”. *Cultura Colectiva* [en línea], [cunsulta: 15 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://culturacolectiva.com/arte/felix-gonzalez-torres-y-su-amor-por-un-hombre>

## ARTÍCULOS EN PERIÓDICOS

ENTRAIGÜES, Jimmy, 2020. “ En colaboración con el MAXXI la exposición ‘¿Cuál es nuestro hogar?’ del IVAM cuestiona el espacio habitable”. *Comarcalcv* [en línea], 15 de julio de 2020, Canales, Cultura [consulta: 7 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://comarcalcv.com/en-colaboracion-con-el-maxxi-la-exposicion-cual-es-nuestro-hogar-del-ivam-cuestiona-el-espacio-habitable/>

J.-A. M., 2010. “Más interior que lo más íntimo”. *Página 12* [en línea]. 8 de abril de 2010, Edición impresa, Psicología. [consulta: 3 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/subnotas/143452-46125-2010-04-08.html#:~:text=El%20t%C3%A9rmino%20%E2%80%9Cextimidad%E2%80%9D%20se%20construye,es%20como%20un%20cuerpo%20extra%C3%B1o.>

## TEXTOS EN WEB

ARREBOLA, Simón, 2017. “Episodios Tramados”. En: *Simón Arrebola* [en línea], [consulta: 10 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.simonarrebola.com/episodios-tramados>

DELIMBO, 2018. “Axel Void Mundane”. En: *Delimbo* [en línea], [consulta: 14 de octubre de 2020]. Disponible en: <http://www.delimbo.com/art/axel-void-mundane/>

MUSÉE d’Orsay, 2020. “Edouard Vuillard In bed”. En: *Musée d’Orsay* [en línea], [consulta: 8 de noviembre de 2020]. Disponible en: [https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire\\_id/in-bed-2986.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5Bpid-Li%5D=509&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=564f862097](https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/in-bed-2986.html?tx_commentaire_pi1%5Bpid-Li%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=564f862097)

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES de San Fernando, 2017. “El taller del artista”. En: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [en línea], [consulta: 8 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/el-taller-del-artista>

REINA, Jesús, 2019. “News”. En: *Ángel Alén* [en línea], [consulta: 17 de noviembre de 2020]. Disponible en: <http://www.angelalen.com/news/>



ROZEN, Sofia, 2020. “Atlas Mnemosyne”. En: *IDIS* [en línea], [consulta: 22 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://proyectoidis.org/atlas-mnemosyne/>

## ENTRADAS EN BLOG

ALONSO, José Ramón, 2014. “Imago Mundi” [en línea]. *NEUROCIENCIA. El blog de José Ramón*. 13 de noviembre de 2014 [consulta: 29 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://jralonso.es/2014/11/13/imago-mundi/>

BROWN, Guillermo, 2012. “Sentimiento de propiedad” [en línea]. *Respetable Logia Libertadores n°434*. 16 de mayo de 2012 [consulta: 8 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://logialibertadoresblog.wordpress.com/sentimiento-de-propiedad/>

Nuovit Homes, 2018. “¿Qué es un hogar? La importancia de pertenecer a algún sitio” [en línea]. *Nuovit Homes*. 28 de agosto de 2018 [consulta: 23 de julio de 2020]. Disponible en: <https://nuovit-homes.es/que-es-un-hogar/>

PARDO, Rebeca, 2013. “Recordando a Roland Barthes, releyendo la Cámara Lúcida” [en línea]. En *La retaguardia: imagen, identidad y memoria*. 25 de marzo de 2013 [consulta: 14 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://rebecapardo.wordpress.com/2013/03/25/recordando-a-roland-barthes-releyendo-la-camara-lucida/>

## CONGRESOS

Panea, José Luis, “Enseres (de compañía). Imágenes/expresiones del deseo de pertenencia e identidad en el entorno doméstico”, Comunicación en *IV Encontro Ibérico de Estética: Estética, Arte, Intimidade*, Universidade de Lisboa y Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 14-16 de diciembre de 2017.

Panea, José Luis, “De la cama a la cama de hospital. Imágenes postradas en instalaciones artísticas contemporáneas”, Comunicación en *VI Encontro Ibérico de Estética: Arte e Sociedade*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2019.

## CATÁLOGOS

Alÿs, Francis, *Sleepers II* 2001, en ART Gallery NSW [en línea], [consulta: 10 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/L2011.24/>

## ENTRADAS EN ENCICLOPEDIA

CALVO SANTOS, Miguel, 2016. “Giorgio Morandi”. En *HA!* [en línea]. 27 de septiembre de 2016 [consulta: 13 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://historia-arte.com/artistas/giorgio-morandi>

MORENO MARTÍN, Natalia, 2019. “Félix González-Torres”. En *HA!* [en línea]. 9 de febrero de 2019 [consulta: 6 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://historia-arte.com/artistas/felix-gonzalez-torres>

MORENO MARTÍN, Natalia, 2019. “Sin título. Soy gay¿y...?”. En *HA!* [en línea]. 16 de febrero de 2019 [consulta: 6 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/sin-titulo-felix-gonzalez-torres>

## SERIES DE TELEVISIÓN

David Benioff; D. B. Weiss (dirs.), *Game of Thrones*, “The Iron Throne” (Episodio final), Television 360, Grok! Television, Generator Entertainment, Startling Television y Bighead Littlehead/HBO 2011-2019).



## ÍNDICE DE FIGURAS

### 5.1. APORTACIONES ARTÍSTICAS

Figura 1.1.1.1. Rocío Barroso Castallo. *Trece días*, 2020. Serie de trece. 23 x 23 cm c/u. Instalación en la pared. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.1.1.2. Rocío Barroso Castallo. *Trece días* (detalle), 2020. Serie de trece. 23 x 23 c/u. Instalación en la pared. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.1.1.3. Rocío Barroso Castallo. *Trece días*, 2020. Pieza número 1 (detalle). Transferencia sobre papel Canson Edition Blanco Antiguo 320 gr. de 23 x 23 cm. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.1.2.1. Édouard Vuillard, 1891. *In bed* [óleo sobre lienzo], 74 x 92 cm. Musée d'Orsay, París, Francia. [Consulta: 10 de mayo de 2020]. Disponible en: [https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pil%5BshowUid%5D=2469](https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pil%5BshowUid%5D=2469)

Figura 1.1.2.2. Captura de pantalla. Archivo de fotografías. Fotografía de la autora.

Figura 1.1.2.3. Transferencia sobre papel Canson Edition. Proceso de producción. Fotografía de la autora.

Figura 1.2.1.1. Rocío Barroso Castallo. *Ver el calor*, 2020. Pieza número 1. Huellas de alimentos reaccionando ante el calor de horno sobre papel de horno de 43 x 37 cm. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.2.1.2. Rocío Barroso Castallo. *Ver el calor*, 2020. Pieza número 2. Huellas de alimentos reaccionando ante el calor de horno sobre papel de horno de 43 x 37 cm. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.2.1.3. Rocío Barroso Castallo. *Ver el calor*, 2020. Pieza número 3. Huellas de alimentos reaccionando ante el calor de horno sobre papel de horno de 43 x 37 cm. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.2.1.4. Rocío Barroso Castallo. *Ver el calor*, 2020. Pieza número 4. Huellas de alimentos reaccionando ante el calor de horno sobre papel de horno de 43 x 37 cm. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.2.1.5. Rocío Barroso Castallo. *Ver el calor*, 2020. Serie de cuatro. Huellas de alimentos reaccionando ante el calor de horno sobre papel de horno de 43 x 37 cm. c/u. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.2.1.6. Rocío Barroso Castallo. *Ver el calor*, 2020. Serie de cuatro. Huellas de alimentos reaccionando ante el calor de horno sobre papel de horno de 43 x 37 cm. c/u. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.2.2.1. Bolsa de papel a la que se han transferido algunas manchas de *Ver el calor* con el tiempo al contenerla. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.2.2.2. Paco Lara- Barranco, 1990. *Actuación n. 1* [restos orgánicos, tierra, cola y óxido sobre tela sin bastidor], 160 x 300 cm. [Consulta: 30 de junio de 2020]. Disponible en: <https://pacolara.es/cuando-la-pintura-se-vuelve-copy-copy-copy-copy/>

Figura 1.3.1.1. Rocío Barroso Castallo. *Autorretrato fragmentado* (detalle), 2020. Óleo sobre papel Canson Figueras de 14 x 14 cm. c/u. Serie ilimitada (21 piezas realizadas) Instalación en la pared. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.3.1.2. Rocío Barroso Castallo. *Autorretrato fragmentado*, 2020. Óleo sobre papel Canson Figueras de 14 x 14 cm. c/u. Serie ilimitada (21 piezas realizadas) Instalación en la pared. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.3.2.1. Aby Warburg, 1924-1929. *Atlas Mnemosyne*, panel nº 6 [fotografías y dibujo sobre panel], [consulta: 23 de marzo de 2020]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2020/05/14/arts/design/aby-warburg-memory-atlas.html>

Figura 1.4.1.1. Rocío Barroso Castallo. *Interpretaciones de un objeto*, 2020. Obra formada por dos piezas: óleo sobre papel Canson Figueras de 30x 30 cm. + marco de 50 x 50 cm. y reproducciones de flores en resina acrílica de medidas variables. Instalación en pared y suelo. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.4.1.2. Rocío Barroso Castallo. *Interpretaciones de un objeto*, 2020. Pieza número 1. Reproducciones de flores en resina acrílica. Medidas variables. Instalación en el suelo. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.4.1.3. Rocío Barroso Castallo. *Interpretaciones de un objeto*, 2020. Pieza número 1 (detalle). Reproducciones de flores en resina acrílica. Medidas variables. Instalación en el suelo. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.4.1.4. Rocío Barroso Castallo. *Interpretaciones de un objeto*, 2020. Pieza número 2. Óleo sobre papel Canson Figueras de 30 x 30 cm. + marco de 50 x 50 cm. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.4.2.1. Óleo sobre papel Canson Figueras. Proceso de creación-producción. Fotografía de la autora.

Figura 1.4.2.2. Óleo sobre papel Canson Figueras. Proceso de creación-producción. Fotografía de la autora.

Figura 1.4.2.3. Joseph Kosuth, 1965. *One and three chairs* [fotografía y silla de madera], Pieza derecha: 52 x 80 cm / Pieza izquierda: 110 x 60 cm / Pieza central: 81 x 40 x 51 cm. [Consulta: 20 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>

Figura 1.5.1.1. Rocío Barroso Castallo. *Fantasmagorías y espectros* (detalle), 2020. Serie de 22. Óleo sobre papel Canson Figueras de 16,6 x 21,6 cm. c/u. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 1.5.1.2. Rocío Barroso Castallo. *Fantasmagorías y espectros*, 2020. Serie de 22. Óleo sobre papel Canson Figueras de 16,6 x 21,6 cm. c/u. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

## 5.2. ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

Figura 2.1.1. Babilonios, siglo VII o VI a.C. *Imago Mundi* [arcilla sin cocer], 12,2 x 8,8 cm. [Consulta: 29 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://jralonso.es/2014/11/13/ima-go-mundi/>

Figura 2.1.1.2.1. Estudio de Pablo Picasso en Cannes, Francia, 1956. [Consulta: 20 de



mayo de 2020]. Disponible en: <http://www.efemeridespedrobeltran.com/es/eventos/mayo/picasso.-brigitte-bardot-visita-a-picasso-y-espera-ser-pintada-por-el.-picasso-se-mantiene-fiel-a-su-querida-jacqueline-y-no-la-retrata.-hoy-25-de-octubre-de-1881-nace-pablo-picasso>

Figura 2.1.1.2.2. Ángel Alén, 2016. *Estudio Rubén Guerrero (Sevilla)* [lápices sobre papel Hanemühle], 100 x 133 cm. [Consulta: 15 de octubre de 2020]. Disponible en: <http://www.angelalen.com/open-studio/>

Figura 2.1.1.4.1. Fotografía de álbum familiar.

Figura 2.1.1.4.2. Axel Void, 2018. *Tradition* [óleo sobre lienzo], 84 x 119 cm. [Consulta: 14 de octubre de 2020]. Disponible en: <http://www.delimbo.com/art/axel-void-mundane/>

Figura 2.1.2.1.1. Francis Alÿs, 1999. Serie *Sleepers* [proyección de carrusel de diapositivas de 35 mm], medidas variables. [Consulta: 17 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/L2011.24/>

Figura 2.1.2.2.1. Bartolomé Esteban Murillo, 1655-1660. *Mujeres en la ventana* [óleo sobre lienzo], 125 x 104 cm. National Gallery of Art, Washington D. C., Estados Unidos. [Consulta: 26 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1185.html>

Figura 2.1.2.2.2. Antonio López, 1980. *Ventana de noche, Chamartín* [óleo sobre tabla], 139 x 117 cm. Colección privada. [Consulta: 2 de julio de 2020]. Disponible en: <https://www.antoniolopezweboficial.com/fullscreen-page/comp-j9igoidy/c031f02f-e69c-4e7a-ac1b-52b1e-43ba35d/57/%3Fi%3D57%26p%3Dxvby5%26s%3Dstyle-janw35gx>

Figura 2.1.3.1. Félix González-Torres, 1992. *Untitled* [fotografía en vallas publicitarias], serie de 24. [Consulta: 26 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/sin-titulo-felix-gonzalez-torres>

Figura 2.2.1. El Bosco, 1503-1515. *El jardín de las delicias* (panel central) [óleo sobre tabla], 205,5 x 384,9 cm. Museo del Prado, Madrid, España. [Consulta: 10 de octubre de 2020] Disponible en: <https://www.culturagenial.com/es/el-jardin-de-las-delicias-de-el-bosco/>

Figura 2.2.2. Fotografía de detalle de *Interpretaciones de un objeto I* (aportación 4). Proceso de creación de *Interpretaciones de un objeto II*. Fotografía de la autora.

Figura 2.2.3. Giorgio Morandi, 1956. *Naturaleza Muerta* [óleo sobre lienzo], 30 x 45 cm. Nahmad Collection. [Consulta: 25 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://giorgiomorandi.guggenheim-bilbao.eus/secciones>

Figura 2.2.4. Francis Alÿs, 2007. *Sin título* (Estudio de ‘Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River’) [óleo y encaústica sobre madera], 18,4 x 26 cm. [Consulta: 13 de junio de 2020]. Disponible en: <https://blog.ocula.com/post/142785193990/francis-al%C3%BFs-untitled-study-for-dont-cross>

### 5.3. A N E X O

Figura 6.1.1.1. Rocío Barroso Castallo. *Sin título*, pieza número 1, 2020. Óleo sobre tela de 27 x 27 cm. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 6.1.1.2. Rocío Barroso Castallo. *Sin título*, 2020. Serie de 3. Óleo sobre tela de 27 x

27 cm c/u. Fotografía de Macarena Pérez Herrera.

Figura 6.1.2.1. Rocío Barroso Castallo. *Sin título*, 2020. Serie de 8. Óleo sobre lienzo de 20 x 30 cm. Fotografía de la autora.

Figura 6.1.3. Rocío Barroso Castallo. *Sin título*, 2020. Óleo sobre papel Canson Figueras de 11 x 16,5 cm c/u. Fotografía de la autora.

Figura 6.1.4.1. Rocío Barroso Castallo. *Autorretrato fragmentado I*, 2020. Óleo sobre papel Canson Figueras de 23 x 23 cm. Captura de pantalla de *Instagram*. Fotografía de Hugo Márquez.

Figura 6.1.4.2. Rocío Barroso Castallo. *Autorretrato fragmentado I*, 2020. Óleo sobre papel Canson Figueras de 23 x 23 cm. Fotografía de Jesús Obregón Curiel.

Figura 6.1.5.1. Rocío Barroso Castallo. *Mnème*, 2020. Serie de 15. Óleo sobre papel Canson Figueras de 16,6 x 21,6 cm c/u. Fotografía de la autora.



## **6. ANEXOS**

### **6.1. CREACIONES PREVIAS Y ARALELAS A LAS APORTACIONES ARTÍSTICAS**

Para poner en contexto al lector, se ha considerado importante mostrar algunas creaciones previas y paralelas a las aportaciones artísticas presentadas, y así tener un mejor entendimiento del proceso de creación-producción de todas ellas.

### 6.1.1. APORTACIÓN 6

*Sin título*

Óleo sobre tela.

27 x 27 cm c/u.

Ejercicio para un taller impartido por Rubén Guerrero para la asignatura Pintura, Construcción y Espacio, desembocando en la obra *Interpretaciones de un objeto II*.

2020





LA  
CIUDAD ES  
NUESTRO  
HOGAR

Figura 6.1.1.1. *Sin título*, pieza número 1.  
Óleo sobre tela, 27 x 27 cm.



*LA  
CIUDAD ES  
NUESTRO  
HOGAR*







Figura 6.1.1.2. *Sin título.* Óleo sobre tela, 27 x 27  
cm c/u.



### **6.1.2. APORTACIÓN 7**

*Sin título.*

Óleo sobre lienzo.

20 x 30 cm.

2020





Figura 6.1.2.1. *Sin título*. Óleo sobre lienzo, 20 x 30 cm.



### 6.1.3. APORTACIÓN 8

*Sin título*

Óleo sobre papel Canson Figueras.

11 x 16,5 c/u (8 piezas)

Instalación y vídeo.

2019.





Figura 6.1.3. *Sin título*. Óleo sobre papel Canson Figueras, 11 x 16,5 cm c/u.

#### 6.1.4. APORTACIÓN 9

*Autorretrato fragmentado I.*

Óleo sobre papel Canson Figueras.

14 x 14 cm (23 x 23 cm con marco)

Primera pieza realizada de *Autorretrato fragmentado* en la exposición colectiva de la inauguración del estudio *Noname*.

2019.



Figura 6.1.4.1. *Autorretrato fragmentado I*. Óleo sobre papel Canson Figueras, 23 x 23 cm.





Figura 6.1.4.2. Autorretrato fragmentado I. Óleo sobre papel Canson Figueras, 23 x 23 cm.



### **6.1.5. APORTACIÓN 10**

Mnéme

Óleo sobre papel Canson Figueras.

16,6 x 21,6 cm c/u.

Instalación y vídeo.

Obra realizada para Trabajo de Fin de Grado.

2019





Figura 6.1.5.1. *Mnème*. Óleo sobre papel Canson Figueras, 16,6 x 21,6 cm c/u.









